GRUNDZÜGE DES HEBRÄISCHEN RHYTHMUS

VON

J. WILHELM ROTHSTEIN

35

GRUNDZÜGE

DES

HEBRÄISCHEN RHYTHMUS

UND

SEINER FORMENBILDUNG

NEBST

LYRISCHEN TEXTEN MIT KRITISCHEM KOMMENTAR

VON

J. WILHELM ROTHSTEIN

D. THEOL. U. PHIL.

AO. PROF. DER THEOLOGIE A. D. UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG



LEIPZIG

J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG

1909

Druck von W. Drugulin in Leipzig.

DR. JOHANNES GILDEMEISTER
weiland o. ö. Professor der morgenländischen Sprachen in Bonn

und

D. KONSTANTIN SCHLOTTMANN
weiland o. ö. Professor der Theologie in Halle

meinen unvergeßlichen Lehrern

in

nie ersterbender Dankbarkeit.

Zwei Namen hehren Klanges für alle die, die bei Lebzeiten ihren Trägern, sei es als Schüler, sei es als Fachgenossen oder Freunde, nahegekommen sind, habe ich an die Spitze dieses Werkes gestellt. Es ist meines Herzens Wunsch, sie möchten es bei seinem Eintritt in die Öffentlichkeit zu einem gesegneten Gange geleiten. Ich glaube gewiß sein zu dürfen, daß meine längst heimgegangenen Lehrer die Arbeit nicht ohne Freude hingenommen hätten und daß sie in ihr die Bahnen wissenschaftlichen Suchens und Schaffens wiedererkennen würden, auf die ihre Unterweisung mich einst geleitet hat. Wie viel ich diesen beiden treuen Lehrern gerade für Arbeiten solcher Art, wie sie dies Werk darbietet, verdanke, das ist mir immer stärker zum Bewußtsein gekommen, je länger ich mich an der Arbeit am Alten Testament beteiligt habe. Und soviel Grund ich habe, einer nicht kleinen Anzahl treuer Lehrer von Herzen dankbar zu gedenken, wer sich als Schüler J. Gildemeisters und K. Schlottmanns ansehen darf, der wird begreifen, warum es mir ein tiefwurzelndes Bedürfnis des Herzens ist, hier ihnen ein Denkmal treuester Dankbarkeit aufzurichten und das Licht ihrer Namen meiner Arbeit bei ihrem Ausgang in die oft harte Öffentlichkeit voranleuchten zu lassen. Möge sie ihnen nicht zur Unehre werden!

* *
*

Ich habe der Arbeit zum Geleit nicht viel mehr mitzugeben. Ihre Rechtfertigung und was sonst zu ihrer Einführung zu sagen von nöten war, findet man im ersten Abschnitt.

Zur Ergänzung dessen, was ich S. 23 über meine Arbeit zum hebräischen Rhythmus gesagt habe, weise ich hier auf einen kurzen Aufsatz „Zur Rhythmik der hebräischen Poesie“, den ich in der „Zeitschrift für den evangelischen Religionsunterricht“ 1907, S. 188—204, habe abdrucken lassen; ferner gehört dahin auch mein Beitrag in den Th. Nöldeke gewidmeten „Orientalischen Studien“: Ein Specimen criticum zum hebräischen Texte des Sirachbuches, 1906 (auch separat erschienen). Ich habe Anlaß gehabt, die Arbeit am Sirachbuche weiterzuführen nach den gleichen rhythmisch-kritischen Grundsätzen, und die Ergebnisse dieser Weiterarbeit haben mich nur bestärkt in dem Vertrauen auf die Sicherheit des von mir eingeschlagenen Weges. Auch das erneute Studium des Buches Jeremia, das ich zur Vorbereitung meines Beitrags für Kautzsch' Bibelwerk vornehmen mußte und bei dem ich ganz besonders mein Augenmerk auch auf die dichterische Kunst dieses großen Mannes gerichtet habe, hat nur dazu beigetragen, die Grundsätze zu bestätigen, die ich in dem vorliegenden Werke niedergelegt habe. Ich hoffe, bald einmal das Ergebnis dieser äußerst interessanten und nach vielen Seiten hin wichtigen Arbeit darlegen zu dürfen, um so mehr, als ich mich für die rhythmische Gestalt des Textes in Kittels Biblia hebraica nicht ganz als verantwortlich erachten kann. Ich darf versichern, Jeremia war auch nach dieser formalen Seite hin ein Großer in Israel; er war es jedenfalls in höherem Grade, als die bisherige rhythmische Behandlung seiner Hinterlassenschaft in Wahrheit erkennen läßt. Es ist mir aber ein dringendes Anliegen, schon hier als Nachtrag aus Jeremia ein weiteres Beispiel für das kunstvolle Strophengebilde mitzuteilen, das ich S. 68 aus Jes. 40 aufgenommen habe. Ich habe es Jer. 14, 19—22 gefunden und füge es hier (mit einigen kritischen Eingriffen) ein:

19 המאס מאסת יהודה　　אם בציון געלה נפשך
מרוע הכיתנו ואין מרפא
קוה לשלום ואין טוב　　לעת מרפא והנה בעתה

*

20 ידענו יהוה רשענו　　עֲוֹנֵנוּ (?) כי חטאנו לך
21 אל תנאץ (?) למען שמך
אל תנבל (?) כסא כבודך　　זכר (?) אל תפר בריתך אתנו

*

22 היש בהבלים מגשים　　ואם שמים יתנו רביבים
הלא אתה הוא אלהינו
נקוה לך יהוה　　כי אתה עשית כל אלה

*　*

Die nähere Besprechung und eine teilweise auch noch tiefergehende Kritik behalte ich mir vor. Auch einen dreizeiligen, zugleich (wie Ps. 60, 8—10) trikolischen Gottesspruch, ein weiteres Beispiel zu S. 71 (unter No. 16), erlaube ich mir aus Jer. 23, 5. 6 hier (ebenfalls mit später zu rechtfertigender Textkritik) noch mitzuteilen:

5 הנה ימים באים   והקמתי לדוד   צמח צדיק
ימלך מלך והשכיל   ועשה משפט   וצדקה בארץ
6 בימיו תושע יהודה   וזה שמו יקראהו   יהוה צדקנו

Es war mir eine große Freude, mein mitgeteiltes Textmaterial durch diese neuen Beispiele verstärken zu können.

Zuletzt erscheint es mir nützlich, die Angabe S. 18 Anm. 1 über die bearbeitet vorliegenden, jetzt aus äußeren Gründen zurückgestellten Psalmen durch die Anführung auch der ausgewählten einzelnen Lieder zu ergänzen. Es sind Ps. 38. 40. 50. 51. 57. 60. 67. 72. 80. 88. 90. 102 und 119 (teilweise).

Die Texte habe ich unpunktiert drucken lassen, und um zu Unterrichtszwecken verwertet werden zu können, werden sie auch im Sonderdruck ausgegeben. Nur da, wo kritische Änderungen es nahe legten, habe ich die Worte vokalisiert. Im übrigen wird es auch dem Studierenden nicht schwer sein, sei es zur eigenen grammatischen Übung aus seinem Wissen heraus, sei es mit Hilfe seiner masoretischen Bibel den Konsonantentext richtig zu vokalisieren und zu lesen. In Ps. 14, 6 l. עצות (vgl. Komm.); der Fehler ist leider übersehen worden. Im Ganzen, hoffe ich, ist der Druck des Werkes ziemlich rein von Fehlern — dank der treuen Beihilfe bei der Korrektur durch meinen Bruder Dr. Gustav Rothstein (Berlin). Abgesprungene Zeichen im hebräischen Drucke, falls sich solche finden sollten, wird man leicht ergänzen; S. 199 Z. 17 v. u. l. בקול u. S. 223 Z. 15 v. u. l. בני mit Accent.

Die Siglen für die alten Versionen sind die in Kittels Biblia hebr. gebrauchten; ihre besondere Anführung ist hier also wohl unnötig.

Spoers „Versuch einer Erklärung von Ps. 18" in der Zeitschr. f. d. alttest. Wissensch. 1907, S. 145 ff. habe ich nicht mehr verwerten können; er hat meine Arbeit an diesem Psalm nicht alteriert. — M. Lamberts Aufsatz in der Revue des études juives, LV (1908) S. 281 ff.: Le psaume XXII serait-il alphabétique? ist durch meine Kritik des Liedes widerlegt. — N. Schlögls soeben mir bekannt gewordener Vortrag „Die biblisch-hebräische Metrik" in Zeitschr. d. D. Morgenl. Ges. LXII, S. 698 ff. hat mich an keinem Punkte an der Methode und den Ergebnissen meiner Arbeit irre zu machen vermocht. Für die Lösung der Frage nach der Silbenquantität und ihrer Bedeutung im hebr. Rhythmus bietet meine Arbeit erst den nötigen sicheren Untergrund. Sie überlasse ich aber gerne Gelehrten, die sich dazu berufener fühlen als ich es tue.

Indem ich das Werk nun getrost seinen Weg gehen lasse, wünsche ich ihm gute und vorurteilsfreie Aufnahme und dem, was es für die Wissenschaft bringen will, gesegneten Eingang! Ich kann es aber nicht ausgehen lassen, ohne zuvor dem Herrn Verleger herzlichen Dank auszusprechen für die Güte, die er ihm entgegengebracht und durch die er ihm den Ausgang ermöglicht hat.

Halle a/S., 28. Februar 1909.

J. W. R.

Inhalt.

Erster Teil.

Zur Theorie des hebräischen Rhythmus, seiner Vers- und Strophenbildung.

I. Notwendigkeit neuer Arbeit zur hebräischen „Metrik".

Unsere Aufgabe, ihre Voraussetzungen und ihre Lösung.

Die Zahl der Versuche, die im Laufe der Zeiten gemacht wurden, den Gesetzen des hebräischen Rhythmus auf die Spur zu kommen, ist groß; nicht viel weniger groß aber auch die Zahl der Erinnerungsmale, die den stillen Friedhof der Enttäuschungen zieren, auf dem so viele menschliche Mühe, soviel menschliches Sinnen und Planen ein unrühmliches Ende gefunden hat und nur noch wie ein schwaches, verlöschendes Licht im Gedächtnis der Geschichte fortlebt. Gewiß wird die Gewissenhaftigkeit geschichtlicher Prüfung einmal feststellen, daß auch diese Arbeit der Vergangenheit keine vergebliche gewesen ist, daß auch aus ihr fruchtkräftige Keime hervorgeboren sind, die sich, ohne daß man es an der Oberfläche merken konnte, in der Weiterentwicklung der Bemühungen um eine wirkliche Erkenntnis des Wesens des hebräischen Rhythmus und seiner Gesetze ausgewirkt haben. Heute freilich kann man zunächst nur feststellen, daß es all den zahlreichen Versuchen[1], das Problem zu lösen, die in der Vergangenheit gemacht wurden, nicht gelungen ist, das Mißtrauen zu überwinden, mit dem man gerade im Kreise der hervorragendsten alttestamentlichen und orientalistischen Fachgelehrten aller hebräischen „Metrik" begegnet. Sollte das immer so bleiben müssen? Sollte wirklich hier ein Problem vorliegen, das in Wahrheit gar keins ist, dessen scheinbares Dasein dem Forschungsdrang des menschlichen Geistes nur zu dem Zwecke in den Weg gestellt ist, damit er sich daran abquäle,

[1] Über sie kann man sich am schnellsten orientieren in dem Buche von J. Döller, Rhythmus, Metrik und Strophik in der biblisch-hebräischen Poesie. Paderborn 1899.

um durch immer und immer sich wiederholende Enttäuschung von der Beschränktheit seines Vermögens überführt zu werden? Meines Erachtens muß und wird die Sache nicht so bleiben. Es liegt wirklich ein Problem vor, dessen Lösung schließlich gelingen wird, wie zahlreich auch bisher die vergeblichen Versuche waren, es in klare und sichere Erkenntnis aufzulösen. Die hebräische Poesie — davon bin ich mit anderen überzeugt — hat ihr besonderes, im tiefsten Grund sicher aller ursemitischen Poesie gemeinsames, rhythmisches Wesen. Auch sie ist, wie alle andere Poesie, in ihrer äußeren Gestalt bestimmter Gesetzmäßigkeit unterworfen. Das Formengewand, in das sich ihre Dichtungen gekleidet, ist nicht weniger kunstvoll und reich, wie das, das wir bei anderen Völkern bewundern und mit erquickender Freude genießen.

Allerdings ist jenes Mißtrauen, das bis heute noch fühlbar ist, wohl begreiflich, wenn man die Arbeiten der Vergangenheit genauer betrachtet. Natürlich muß jede metrische Beurteilung poetischer Texte, die mit offenbarer Vergewaltigung oder unnatürlicher Einzwängung des überlieferten Wortlauts in eine ihm unangemessene Form verbunden ist oder die mit so viel Unregelmäßigkeiten durchsetzt ist, daß von einer wahrhaften formalen Harmonie nicht die Rede sein kann, Mißtrauen erwecken und kann nicht auf richtigem Wege sein. Es ist aber nicht zu leugnen, heute ist in weiten Kreisen ein verheißungsvoller Umschwung in der Stimmung gegenüber der Arbeit auf diesem Gebiete der alttestamentlichen Forschung eingetreten. Die eisige Luft ablehnenden Mißtrauens hat fühlbar begonnen, dem wärmeren Frühlingshauche wohlwollenderer Stimmung zu weichen, wenigstens insoweit, als man sich geneigter zeigt, neue Versuche zur Lösung des Problems nachzuprüfen. Das ist die Wirkung der Tatsache, daß ein nicht der Zunft der berufenen Fachgelehrten Angehöriger, in metrischen Dingen aber, wenn auch zunächst auf einem anderen Boden, höchste Autorität genießender Gelehrter sich der hebräischen „Metrik" angenommen und dem Urteil, daß es eine solche wirklich gibt, nachdrucksvolle Bestätigung verschafft hat. Die Schnelligkeit, mit der sich der Leipziger Germanist, der auf dem Gebiete germanischer Metrik ruhmreiche E. Sievers, in das ihm früher fremde Gebiet des Hebräischen und seiner Literatur eingearbeitet hat, und die Sicherheit des Urteils, die ihn in seiner Arbeit auch auf diesem Gebiete auszeichnet, sind bewundernswert. Jedenfalls hat sein Eingreifen in die metrischen Studien alten Testaments die gute Frucht getragen, daß wenigstens viele jüngere Forscher mit größerem Zutrauen Arbeiten dieser Art begegnen. Das bekundet deutlich der große Eifer, mit dem auf Grund der Sievers'schen Studien nicht bloß die eigentliche poetische Literatur des alten Testaments, sondern auch die prophetische Literatur jetzt

fast überall auch nach ihrem formalen rhythmischen Charakter untersucht und kritisch beurteilt wird.

Indes, es würde ein nicht geringes Unrecht sein, wollte man vergessen, daß SIEVERS' Eingreifen in die Arbeit am hebräischen Rhythmus doch nicht einer absoluten Neuschöpfung gleichzuachten ist. Die Anfänge der neuen und, wie ich überzeugt bin, siegreichen Wendung in der Entwicklung dieser Seite der wissenschaftlichen Forschung liegen vor ihm, und das nicht zu vergessen, ist eine Pflicht gegenüber der Geschichte der Wissenschaft wie insbesondere auch gegenüber den Männern, deren Namen eng mit jenen Anfängen verknüpft sind. Ebensowenig wie es gerecht sein würde, über dem Namen und den Verdiensten WELLHAUSEN's Männer wie E. REUSS, K. H. GRAF und viele andere aus gleicher und vorangehender Zeit auch anderer Richtung im Dunkel der Vergessenheit verschwinden zu lassen, ebensowenig ist es erlaubt, dem Manne die ihm gebührende Anerkennung zu versagen, dessen Verdienst es vor allen anderen ist, die metrische Erforschung der hebräischen Poesie auf einen Weg gewiesen zu haben, der zum Ziele zu führen verhieß und, wie ich überzeugt bin, zum Ziele geführt hat.

Mit unermüdlichem Fleiße suchte der Gymnasialprofessor J. LEY seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das metrische Problem zu lösen. Die von ihm mit voller Klarheit und Energie vertretene Erkenntnis des akzentuierenden Charakters der hebräischen Poesie und sein Hinweis auf die lehrreiche Analogie altdeutscher Dichtung bildeten den fruchtbaren Keim, den er in die Weiterentwicklung der Arbeit hineinlegte und dessen Entfaltung zu wirklich dauernden Ergebnissen geführt hat. Die Durchführung seiner grundlegenden Erkenntnis (grundlegend darf man sie nennen, obwohl auch schon vor ihm je und dann einzelne Forscher ihr nahe gekommen waren) war freilich nicht imstande, die Widerstände zu brechen, die ihr teils begründete Bedenken, teils das durch die Überlieferung fast geheiligte Mißtrauen gegenüber allen metrischen Studien in den Weg stellten. Das ist begreiflich, aber der Grund dafür ist nicht sowohl in der Verkehrtheit seiner prinzipiellen Auffassung zu suchen, als vielmehr in dem besonderen Charakter der überlieferten Texte, an denen er seine Gedanken verwirklichen mußte und die daran schuld waren, daß sein durchgeführtes System zu nicht wenigen Schwierigkeiten führte. Indes, mir scheint sein Verdienst darum nicht geringer zu werden.

Hätte ich die Absicht, hier eine genaue geschichtliche Darlegung der Entwicklung der metrischen Studien und zumal der mancherlei geringeren oder stärkeren, befruchtenden Anregungen, die diese Studien in den letzten Jahrzehnten erfahren haben, zu liefern, so würde

ich mich für verpflichtet halten, neben Ley und anderen Männern besonders auch Duhm's zu gedenken, und ich würde ihm gerne ein erhebliches Maß von Verdienst direkter und indirekter Art um die erfolgreiche Weiterarbeit zur Erkenntnis des hebräischen Rhythmus und seiner Formen zuerkennen. Ich meine, es würde damit das Verdienst, das sich Sievers erworben hat, nicht im mindesten geschmälert werden können. Denn ich weiß sehr wohl, in wie weitem Umfange Sievers' Arbeit eine andere und bedeutendere ist als die Ley's und wie sehr sie sich auch über die Duhm's erhebt. Dem Größeren kann aber kein Schaden geschehen, wenn auch den Kleineren gegeben wird, was ihnen gebührt. Ich habe nun freilich nicht vor, hier eine solche geschichtliche Untersuchung und Darstellung zu liefern. Was ich hier erwähnt habe, konnte ich allerdings auch nicht ungesagt lassen, um so weniger, als es mir den nötigen Anhalt bietet, hernach auch meine eigene Arbeit in den richtigen geschichtlichen Zusammenhang einzufügen.

Geradezu staunenerregend ist die Fruchtbarkeit der Sievers'schen Arbeit, und niemand kann freudiger, als ich es tue, den großen Reichtum an wertvollster Belehrung anerkennen, die man aus seinen sich schnell folgenden großen und kleinen Studien zu den poetischen Texten in der alttestamentlichen Literatur, auch zu solchen, die er im Gegensatz zur Auffassung Anderer für poetische hält, nicht bloß in formaler, sondern auch in textkritischer und literargeschichtlicher Hinsicht, ja, auch für das sachliche Verständnis, entnehmen kann. Aber ebenso stark ist meine Überzeugung, daß Sievers' Arbeit trotz der großen Fülle bleibender rhythmischer Erkenntnis, die sie uns eingetragen hat und einträgt, doch noch nicht das letzte Wort zur Lösung des Problems gesprochen hat.

Auch sie hat trotz der wohlbegründeten, überragenden Autorität, die Sievers in metrischen Dingen genießt, das Mißtrauen gerade der berufensten und erfahrensten Forscher auf alttestamentlichem und semitistischem Gebiete nicht zu überwinden vermocht. Ja, man kann beobachten, wie stark dies Mißtrauen wieder wächst und mit m. E. zweifellos gerechten neuen Gründen gestärkt wird, die gerade seine letzten, zum Teil äußerst mühsamen und gewiß auch in vieler Hinsicht bedeutsamen Arbeiten über die Genesis und das Samuelbuch, teilweise auch zu prophetischen Schriften, geliefert haben. Aber, wenn man auch hiervon absieht, so drängt sich dem, der inneres lebhaftes Interesse an der Lösung des Problems des hebräischen Rhythmus hat, doch unwillkürlich die Frage auf, wie ist begreiflich, daß auch nach Sievers' Arbeiten noch immer so zurückhaltende, ja, geradezu ablehnende Urteile möglich sind, wie man ein solches in Budde's „Geschichte der althebr. Literatur“ (1906. III. Kap. S. 23ff.) lesen kann, also vonseiten eines Mannes, der selbst in einem bestimmten Punkte

die Kenntnis rhythmischer Formen so wesentlich gefördert hat und für poetische Dinge überhaupt eine so feine Empfindung, ein so bewährtes Verständnis besitzt?

Ich bekenne, daß gerade die Lektüre dieses Abschnittes bei Budde mich endgültig angetrieben hat, die Feder anzusetzen zur Durchführung der längst vorbereiteten Arbeit, die ich jetzt darbiete. Mir fiel jene Frage schwer aufs Herz, und es schien mir eine unabweisbare Pflicht zu sein, ein Wort zur Sache zu sagen, eben weil ich die unerschütterliche, in langjähriger, mühsamer Arbeit wohlerprobte Überzeugung hatte und habe, in der Lage zu sein, zur wirklichen Erkenntnis des Wesens des hebräischen Rhythmus und seiner formalen Ausgestaltung, also auch zur Überwindung jenes bösen, den wissenschaftlichen Fortschritt nur lähmenden Mißtrauens mindestens etwas Förderliches zu sagen. Und wenn ich meine, sogar Entscheidendes sagen zu können, so muß natürlich das, was ich hernach biete, diese Meinung als begründet erweisen, und daß es das kann, darauf vertraue ich zuversichtlich.

Es ist m. E. ein Doppeltes, das auch Sievers' Arbeiten trotz allem den vollen Erfolg versagt hat und versagen mußte.

Das Eine ist, wie mir scheint, darin zu suchen, daß in dem Ausbau seiner rhythmologischen Auffassung der hebräischen Poesie und in ihrer Anwendung auf die überlieferten Texte nicht alles in Ordnung ist, ja, ich muß sagen, nicht Unbedeutendes darin scheint mir geradezu irrig zu sein. Am fühlbarsten wird mir das ganz besonders, wenn auch nicht allein, bei seiner Rhythmisierung von Texten, die ich wie andere, die in durch Jahrzehnte hindurch begründeter und gepflegter Vertrautheit mit alttestamentlicher Sprache und Literatur leben, für Prosa, sei es auch für gehobene, vielfach gewiß auch rhythmisch geartete Prosa, halten muß. Wer die hernach folgende Darstellung der Grundzüge des hebräischen Rhythmus, der Gesetze seiner Formenbildung, die sich mir in langjähriger Arbeit ergeben haben, sorgfältiger Beachtung würdigt und sie mit Sievers' Auffassung vergleicht, wird erkennen, wie weit ich mich mit ihm auf gleicher Grundlage bewege, aber doch auch, wie erheblich das Maß dessen ist, in dem ich von ihm abweichen muß, und in dem ich mindestens Richtigeres sagen zu können überzeugt bin. Das zu sehen und zu erproben, überlasse ich freilich dem Leser meiner Arbeit, der ein Interesse daran hat, darüber genau informiert zu sein. Es selbst hier oder auch hernach besonders herauszustellen, darf ich wohl schon aus räumlichen Rücksichten unterlassen. Zuweilen deute ich freilich an, daß ich mich gegen andere Auffassungen wende, nenne aber absichtlich keinen Namen, da es sich ja um die Sache handelt und nicht um die Person, die sie vertritt. Ich hoffe aber, mit meinem abweichenden Urteil und

der daraus sich ergebenden grundsätzlichen Auffassung überall dem wirklichen Wesen der jeweils in Frage stehenden Dinge gerecht zu werden, also dem Problem selbst auf den Grund gekommen zu sein. Ob freilich damit auch das eingewurzelte Mißtrauen gleich überall schwinden wird, ist eine andere Frage, deren Beantwortung ich in Ruhe von der Erfahrung in der Zukunft erwarte.

Das andere Hindernis, das sich einem vollen Siege auch der Sievers'schen Arbeit in den Weg gestellt hat, ist nicht sowohl in Fehlern dieser Arbeit selbst zu suchen, als vielmehr in der Gestalt der überlieferten Texte. Sievers muß sich selbstverständlich nicht selten zu kritischen Eingriffen in den Wortlaut der Dichtungen entschließen, und zwar nicht bloß aus Gründen, die auch jeden anderen ernsten Kritiker, falls er die Schwierigkeiten merkte, zu einer kritischen Operation treiben würden, sondern auch aus Gründen, die ihm rhythmische Erwägungen nahelegen. Aber er hält sich doch im wesentlichen an die Gestalt der Texte, wie sie uns überliefert ist. Prinzipiell angesehen geschieht dies gewiß mit vollem Rechte und muß von jedem Forscher geschehen, der sich nicht von vornherein mit den elementarsten Grundsätzen ernster philologischer Kritik in unheilbaren Konflikt bringen will. Aber es fragt sich, ob hier nicht doch gerade von gesunden philologischen Grundsätzen der Beurteilung der alttestamentlichen Textüberlieferung überhaupt und der Überlieferung der poetischen Texte insbesondere aus noch mehr geschehen darf und geschehen muß, auch um zu einer wirklichen Erkenntnis des Rhythmus und der Gesetze seiner Formenbildung zu gelangen.

Ich bin der Überzeugung, daß diese Frage mit einem entschiedenen Ja beantwortet werden darf. Ich denke, man wird mir glauben, wenn ich sage, eine sehr lange Erfahrung in ernstester Bemühung um eine wohlbegründete Erkenntnis des wirklichen Wesens unserer alttestamentlichen Textüberlieferung und ihrer Mängel und um eine sichere Einsicht in die Mittel und Wege, die uns zu Gebote stehen, um auf kritischem Wege möglichst zu ihrer ursprünglichen Gestalt zu gelangen, gebe mir einen festen Grund zur Bejahung dieser Frage. Ganz besonders aber beziehe ich das auf die poetischen Texte. Sie fordern nach meiner Erfahrung eine besonders sorgsame und eindringende kritische Behandlung, und es bedarf wohl keines Beweises, daß es unmöglich ist, ihren formalen Gesetzen mit Sicherheit auf die Spur zu kommen, solange wir die überlieferten Texte nicht von allem gereinigt haben, was ihre ursprüngliche Gestalt verhüllt oder verzerrt. Allerdings ist dazu auch noch ein anderes nötig, wenn anders man vor eigener Irreführung und Verwirrung in seinen Erkenntnissen bewahrt bleiben will.

Um zuverlässige Ergebnisse in rhythmologischer Hinsicht zu er-

reichen, ist es unbedingt erforderlich, daß man zunächst Poesie und Prosa scharf auseinanderhält, auch gehobene Prosa, zumal in formaler Hinsicht, nicht als Poesie behandelt und beurteilt. Nur dann wird man sichere Ergebnisse erwarten dürfen, wenn man zunächst die Aufgabe, die es zu lösen gilt, scharf umgrenzt und auch in bezug auf das zu untersuchende Textmaterial sich auf diejenigen Literaturprodukte beschränkt, deren poetischer Charakter unzweifelhaft ist. Und wie sich mir im Einklang hiermit die Aufgabe vor Augen gestellt hat, die die vorliegende Arbeit zu lösen unternimmt, das mit einigen Strichen klarzulegen, sei mir nun gestattet.

Worauf kommt es an? was wollen wir wissen? Wir wollen wissen, ob die hebräische Poesie wie die Poesie anderer Völker in ihrer formal-ästhetischen Ausgestaltung bestimmten Gesetzen folgt und welcher Art diese Gesetze sind. Es handelt sich also nicht nur um das allgemeine Wesen des hebräischen Rhythmus, sondern ganz besonders auch um seine Formen, um die poetische Satz- und Periodenbildung, um die Erkenntnis, ob es regelmäßige Vers- und Strophenbildung gibt und, falls sich eine solche findet, welchen Gesetzen sie folgt.

Die Zeiten sind jedenfalls vorüber, wo man meinen konnte, das wesentlichste formale Mittel, dessen sich die hebräischen Dichter bedienten, um ihren poetischen Gedanken und Empfindungen schönen, melodischen Ausdruck zu verleihen, sei der sogenannte parallelismus membrorum und eine besonders geartete, gehobene Sprache, dagegen von irgend welchem Gleichmaß der sich zu einem Liede zusammenschließenden Verse oder gar von einer regelmäßigen strophischen Gliederung der Dichtungen könne keine Rede sein. Diesem Aberglauben hatte im Grunde schon die Budde zum Ruhm gereichende, freilich nicht absolut zutreffende Erkenntnis, daß Klagelieder eine besondere Versgestalt aufwiesen, den Todesstoß versetzt. Aber auch abgesehen davon, schon ein Blick in die älteste Literatur der Israel nächst verwandten Geschlechter und Völker müsste uns nötigen, auch für die alten Hebräer, selbst für ihre allerältesten, für uns erreichbaren Zeiten, eine höhere formale Ausbildung ihrer poetischen Geisteserzeugnisse vorauszusetzen, und daß die uralte Meinung, die hebräische Poesie kenne Hexameter und andere Versmaße gänzlich ohne sachlichen Rückhalt sei, sollte man das ohne weiteres gelten lassen? Blickt man ferner mit Aufmerksamkeit in die alttestamentlichen Lieder selbst hinein, so muß sich die Erkenntnis aufdrängen, daß mit verhältnismäßig wenigen Ausnahmen alle einzelnen Dichtungen noch eine Reihe von Sätzen aufweisen, die ein Gleichmaß ihrer formalen Gestalt bezeugen, das nicht wohl als unbeabsichtigt angesehen werden kann. Besinnt man sich dazu auch auf die Art des Gesangs und des von Musik und

Gesang begleiteten Tanzes der Stämme unserer Tage, bei denen man Vererbung uralter Sitten und Gewohnheiten voraussetzen darf, so, glaube ich, darf man bei verständiger Überlegung auch von hier aus nur den positiven Rückschluß ziehen, daß auch die althebräischen Lieder schwerlich ohne einen bestimmt abgemessenen Rhythmus gewesen sind, der sie nicht bloß sangbar — sangbar natürlich im Sinne des orientalischen Gesanges —, sondern auch geeignet machte, die melodische Begleitung zu dem wohlabgemessenen, rhythmisch beweglichen Tanzschritte zu bieten.

Es wirken also tatsächlich mancherlei Erwägungen zusammen, um uns jene Hauptfrage auf die Lippen zu drängen: worin besteht das eigentümliche Wesen des hebräischen Rhythmus, welchen Gesetzen folgt er in seiner formalen Ausgestaltung in Versen und Strophen und welches sind die rhythmischen Satz- und Periodengebilde, die wir noch in den Überresten der hebräischen Poesie finden? Und daß auch hierzu schon vor Sievers recht Erhebliches erarbeitet wurde, bedarf für den Sachkundigen keines Beweises. Aber das ist m. E. ebenso gewiß, daß unbedingt abschließende Ergebnisse bisher nicht erreicht wurden. Es blieb jedenfalls eine nicht geringe Anzahl von Anstößen, die den Beweis liefern, daß die rhythmologische Arbeit noch nicht an ihrem Ende angelangt ist.

Ich habe es nun, wie schon angedeutet wurde, von Anfang an für ein unumgängliches Gebot philologischer Vorsicht gehalten, daß man die zur Beantwortung jener Fragen hinführenden Untersuchungen zunächst auf die Teile der alttestamentlichen Literatur beschränke, die selbst Erzeugnisse des poetischen Geistes sein wollen, also auf all' die kleinen und großen Dichtungen und Fragmente von solchen, die wir vornehmlich im Psalmbuch, im Buche Hiob, im Hohen Liede und in anderen Teilen des alten Testaments antreffen, daß man dagegen, wenigstens zunächst, absehe von allen Teilen der alttestamentlichen Literatur, die sich in erster Linie nicht als Erzeugnisse der Poesie, sondern nur als Erzeugnisse einer formal gehobenen Rhetorik oder Erzählungskunst betrachten lassen. Wenn ich hiervon das sog. Deuterojesajabuch ausnehme, so geschieht es, weil dies Buch sich bei genauerer Beobachtung in formaler Hinsicht weniger als eine Frucht prophetischer Rhetorik, denn als eine Frucht wirklicher Lyrik eines mit prophetischem Geiste gesalbten geborenen Dichters erweist.

Es kommt also m. E. zunächst und vor allem darauf an, den Rhythmus der reinen Lyrik, seine Gesetze und seine Formengebilde zu erforschen. Erst dann, wenn diese Aufgabe erledigt ist, kann man erwarten, imstande zu sein, auch andere literarische Geistesprodukte, die ihrer Art nach nicht zunächst zu den poetischen im strengen Sinne gehören, aber formale Verwandtschaft mit ihnen bekunden,

rhythmologisch richtig zu beurteilen. Man hat alsdann auch für ihre formale Untersuchung und Beurteilung einen festen Boden unter den Füßen und wird leichter davor bewahrt, diese andersartige Literatur formal zu vergewaltigen, wie es m. E. jetzt leider allzuviel geschieht.

Ich sage dies nicht, als ob andere Forscher diesen Weg nicht gegangen seien, sondern nur, um damit zu begründen, warum ich mich in dieser Arbeit nur auf die lyrische Poesie beschränke. Selbstverständlich nötigten auch mich die zahlreichen Arbeiten, die in den letzten Zeiten auch nicht rein lyrische Texte rhythmologischer Beurteilung unterwarfen, feste Stellung gegenüber dieser Beurteilung zu gewinnen. Aber ich habe mich dadurch nicht beirren lassen, für meine, der Erforschung des Rhythmus und seiner Gesetze gewidmeten Arbeit jene engeren Grenzen einzuhalten, und ich glaube getrost sagen zu dürfen, daß ich daran gut getan habe, daß das allein vermocht hat, mir die Ergebnisse einzutragen, die ich jetzt als wohl erprobt ansehen und mitteilen darf.

Die wesentlichsten Schwierigkeiten indes, mit denen eine solche Arbeit zu ringen hat und die ihren Erfolg leicht in Frage stellen, liegen, wie schon gesagt, zweifellos in der Textüberlieferung.

Darüber herrscht ziemlich allerseits erfreuliche Übereinstimmung, daß jede Erforschung der alttestamentlichen Literatur, um welche Frage es sich auch handeln mag, ohne vorausgegangene kritische Prüfung und Sicherstellung des Textes und seiner literarischen Integrität unmöglich sei. Die Texte waren im Laufe der langen Zeit ihrer lediglich handschriftlichen Überlieferung, auch sogar noch nachdem sie den Charakter heiliger Schriften erhalten hatten und wenigstens bis zum Beginn der Bewegung, die zur Festlegung des masoretischen Textes führte, einem ganzen Bündel von allerlei unwillkürlichen oder zufälligen und willkürlichen Gefährdungen ihrer ursprünglichen Gestalt und Reinheit ausgesetzt. Und da man aus nunmehr Jahrhunderte dauernder ernster Arbeit all die Möglichkeiten von Verderbnissen und Wandlungen der ursprünglichen Textgestalt bis zu der, die uns heute vorliegt, ziemlich genau weiß, so versteht sich von selbst, daß niemand für irgend eine Aufgabe unbedingt sichere Ergebnisse erwarten darf, der nicht zunächst für die ihn interessierenden Texte die Frage ernstlich gestellt hat, ob und inwieweit auch sie jene Möglichkeiten als Wirklichkeit bieten, und der sich nicht ebenso ernstlich bemüht hat, ein klares und deutliches Bild von dem wirklichen Zustande seiner Texte zu gewinnen, damit er das Ursprüngliche von dem Nichtursprünglichen möglichst scharf zu scheiden imstande sei.

Schwierig ist diese Arbeit, und verwickelt ist sie auch. Das weiß jeder, der auch nur einen oberflächlichen Blick in den kritischen Apparat getan hat, der selbst noch bei einiger Beschränkung bewäl-

tigt werden muß. Auch ist ihr der Erfolg im einzelnen nicht immer gewiß; vielmehr muß man in zahlreichen Fällen zufrieden sein, wenn man nur vermutungsweise dem ersehnten Ziele nahekommen kann. Aber man soll auch vor solchen textkritischen Vermutungen keineswegs zurückschrecken, denn, wenn sie mit allseitiger Vorsicht und Sorgfalt gewagt und festgelegt werden, bieten sie immerhin eine Grundlage, von der aus vielleicht einmal scharfsichtigere Augen das wirklich Ursprüngliche sehen.

All diese Arbeit darf nun aber auch den poetischen Texten nicht vorenthalten werden. Auch sie sind vor Gefährdungen ihrer Integrität nicht bewahrt geblieben, ja, besondere Umstände haben, wie mir scheint, zusammengewirkt, für sie die Möglichkeiten dieser Gefährdungen nicht unerheblich zu steigern. Zumal gilt das von gewissen lyrischen Texten, die entweder aus sehr alter Zeit stammen und schon darum bei ihrer Überlieferung vielfachen Schaden erlitten haben, oder die besonders viel und gern gelesen wurden, und infolge davon mancherlei Wandlungen unterliegen konnten. Andere Dichtungen, sei es aus jüngeren Zeiten, sei es infolge geringeren Gebrauchs in der jüdischen Gemeinde, erweisen sich auch schärfster Nachprüfung als verhältnismäßig gut überliefert. Freilich ganz ohne Fehl ist kaum ein Lied erhalten. Das muß man zugestehen, auch wenn man weit von der Sucht entfernt ist, den biblischen Texten grundsätzlich nur mit Zweifeln zu begegnen.

Wollen wir nun die uns hier bewegende Frage mit einiger Zuversicht, haltbare Ergebnisse zu erreichen, lösen, so müssen wir uns der Möglichkeiten von Verderbnissen und Veränderungen bewußt werden, denen gerade die poetischen Texte ausgesetzt gewesen sind. Dabei ist sogar noch mit Bedacht zu unterscheiden zwischen den im Psalter vereinigten Liedern und den außer ihnen sei es in selbständigen Büchern enthaltenen, sei es in Schriften nicht poetischen Charakters eingefügten Dichtungen. Auch in diesen dürfen wir alle die Textschwierigkeiten und -verderbnisse erwarten, die mit der handschriftlichen Fortpflanzung nachweislich unendlich oft verbunden waren. Auch in ihnen dürfen wir darüber hinaus Veränderungen der ursprünglichen Textgestalt erwarten, die herbeigeführt wurden durch in den Wortlaut eingedrungene Glossen oder durch wohlüberlegte Korrekturen von verstümmelten oder sonst irgendwie bedenklich gewordenen Sätzen, Satzteilen oder einzelnen Worten, mit denen sich leicht auch Texterweiterungen verbanden, zumal wenn sie unter dem Einfluß einer im Vergleich zu der im ursprünglichen Texte vertretenen anders gewordenen religiösen Glaubensrichtung ihre Bearbeitung erfuhren.

So hat z. B. die zumal seit dem Exil besonders stark sich steigernde Transcendentalisierung des Gottesgedankens dazu geführt, daß jüngere

Hände an nicht wenigen Stellen, auch in Dichtungen, das göttliche Ich durch eine causa media, sei es den „Engel“ Jahwes (so im Deboraliede, Jud. 5, 23), sei es den „Namen“ Gottes (vgl. meine Anzeige von Giesebrecht's „Die alttest. Schätzung des Gottesnamens“ in den Gött. gel. Anzeigen 1906, S. 169 ff.), sei es auf irgend eine andere Weise, aus seiner Verquickung mit dem Weltgeschehen zu lösen suchten. Wir dürfen auch mit der Möglichkeit rechnen, daß bei der Einfügung von Liedern oder Liedfragmenten in den Zusammenhang geschichtlicher Darstellungen Zusätze gemacht oder auch Veränderungen am Inhalt vorgenommen wurden, um sie dem Charakter und Ziel der Erzählung anzupassen, und solche Zusätze und Veränderungen konnten je nach ihrer Art und ihrem Umfang nicht bloß den inhaltlichen Charakter der ursprünglichen Verse, sondern auch ihre rhythmische Gestalt sehr wesentlich verändern.

Alle diese Möglichkeiten, auch die letzte, wenn auch in etwas anderer Richtung, kommen auch für die Psalmen in Betracht. Nur liegt die Sache bei ihnen noch erheblich verwickelter. Der Psalter hat, wie wir nach Ausweis der in ihm selbst vorliegenden und recht deutlich redenden Tatsachen ohne Zweifel voraussetzen müssen, eine recht bewegte Geschichte durchlebt, ehe er das wurde, was er jetzt ist. Er bildet das Ende einer in mehreren Stadien verlaufenen Liedersammlungsgeschichte. In ihm sind eine Reihe von einst sicher oder doch höchst wahrscheinlich selbständigen Liederbüchern miteinander vereinigt und zum Gebet- und Gesangbuch der jüdischen Gemeinde gemacht. Nun ist aber gewiß, daß kein einziger dieser kleineren Psalter ohne praktische Tendenz hergestellt wurde; rein literaturgeschichtliche Interessen lagen den Autoren der Liederbücher sicher fern. Ein jeder Psalter war bestimmt, den religiösen Bedürfnissen der jüdischen Gemeinde zu dienen und zwar natürlich zunächst in der Zeit, in der er hergestellt wurde. Es liegt darum die Vermutung sehr nahe, daß der Eigenart des religiösen Lebens, Denkens und Glaubens der Gemeinde zur Zeit ihrer Herstellung entsprechend die Autoren der Sonderliederbücher die Texte der einzelnen Lieder redigiert haben, daß sie, wo nötig, sich nicht gescheut haben, durch Veränderungen des ursprünglichen Wortlauts oder auch durch kleinere oder größere Zusätze die älterer Zeit entstammenden Lieder ihrer Gegenwart gleichsam zu adaptieren, zumal konnte sie dazu unter Umständen auch die äußere Lage der Gemeinde besonders stark bewegen. Daß diese Möglichkeiten in den Psalmen an nicht wenigen Stellen wirklich geworden, wird man schwerlich in Abrede stellen.

Die Sache wird aber dadurch noch verwickelter, daß bei der Vereinigung der kleinen Liederbücher zu größeren Sammlungen solche „zeitgemäße“ Bearbeitungen ebenfalls für nötig gehalten werden konnten

und sicherlich auch vorgenommen wurden. Und daß die Annahme auch dieser Möglichkeit kein bloßes Phantom ist, beweist allein schon die Tatsache der Existenz des sog. elohistischen Psalters (Ps. 42—83). Nun liegt natürlich die Annahme auch nicht fern, daß auch bei der Herstellung des großen Psalters mit seinen 150 Liedern noch einmal eine Redaktion erfolgte, die bestimmt war, die in ihm vereinigten Lieder und einstigen Sonderliederbücher den zeitgeschichtlich mannigfach, religiös und politisch, bedingten Bedürfnissen der Gemeinde entsprechend zu gestalten. In wie vielerlei Weise sich diese redaktionelle Einwirkung in den Texten wirksam machen konnte, bedarf für die, die mit dem alttestamentlichen Texte überhaupt vertraut sind, keiner Ausführung. Nur auf einen Gesichtspunkt noch hinzuweisen, halte ich für nötig und wertvoll.

Sicher sind nicht alle Psalmdichter Dichter ersten Ranges gewesen. Man muß von vornherein eine relativ große Verschiedenheit des dichterischen Könnens bei ihnen voraussetzen; z. B. Ps. 1 darf man jedenfalls nicht von einem Dichter ersten Ranges ableiten und danach die hebräische Dichtkunst überhaupt beurteilen wollen. Aber noch viel weniger dürfen wir annehmen, daß die Autoren der Liedersammlungen, die wir zunächst auch für ihre Redaktoren in dem angedeuteten Sinne ansehen müssen, ohne Ausnahme die persönliche poetische Begabung und das poetische Feingefühl besaßen, die sie davor hätten bewahren können, die Lieder in ihrer reinen ursprünglichen Schönheit zu stören, und die sie in den Stand gesetzt hätten, ihre zeitgeschichtlich und aus religionspädagogischen Gründen notwendigen Abänderungen oder Erweiterungen der Texte nicht bloß inhaltlich, sondern auch formal-rhythmisch so zu gestalten, daß die ursprüngliche Harmonie ihnen bewahrt blieb.

Nun kommt zu alledem, was ich bis jetzt angeführt habe, auch noch die Möglichkeit, daß fromme, aber sonst recht prosaische Leser der Lieder auch in späteren Zeiten noch ihre Bemerkungen je und dann zu einzelnen Worten und Sätzen hinzuzufügen das Bedürfnis empfanden und auch diese Glossen hernach in die Texte selbst eindrangen, zumal seitdem in der handschriftlichen Überlieferung die stichische Gliederung der Lieder aufgegeben und damit prosaischer, auch die Eigenart der poetischen Diktion zerstörender Behandlung oder Mißhandlung derselben Tür und Tor geöffnet wurde. Seit wann dies geschehen, wissen wir nicht. Ob es in ursächliche Verbindung mit dem Aufhören des Tempelkultus infolge der endgültigen Zerstörung des Tempels, wie nach der jüdischen Überlieferung das Verschwinden aller sicheren Kenntnis des heiligen Gesanges, gebracht werden darf, lasse ich dahingestellt. Jedenfalls aber ist mindestens diese Änderung der Schreibung der Lieder (ganz ist die stichische

Schreibung ja bekanntlich nicht aus dem alten Testamente verschwunden) geeignet gewesen, allerlei glossatorischem Beiwerk, das sich in der handschriftlichen Überlieferung eingenistet hatte, Eingang in die Texte zu verschaffen und dadurch zumal die rhythmische Gestalt der Lieder arg zu gefährden und ihre vielfach zweifellos eingerissene Umkleidung in das Gewand rein prosaischer Diktion böse zu fördern.

Ich denke, es genügt, alle diese Möglichkeiten von Veränderungen der ursprünglichen Texte der Dichtungen des alten Testaments angedeutet zu haben, und ich denke auch, es bedarf für den Sachkundigen keines Beweises dafür, daß ich mich dabei nicht der Phantasterei schuldig gemacht habe. Für alles, was ich gesagt oder angedeutet habe, liegt begründendes Material leider im Überfluß vor. Die kritische Arbeit hat längst auf zahllose Stellen in den poetischen Texten ihre Aufmerksamkeit gerichtet. Ihr bleibt aber noch viel zu tun übrig, das freilich zum großen Teil erst dann mit wirklichem Erfolg getan werden kann, wenn die Gesetze des Rhythmus unbestreitbar klar gelegt sind und auch sie in den Dienst der Wiedergewinnung der ursprünglichen Gestalt der Dichtungen gestellt werden. Das war das doppelte Ziel meiner Arbeit, und ich meine, dies Ziel erreicht zu haben.

Es ist nun freilich unmöglich, die Gesetze des Rhythmus in voller Wahrheit und Klarheit zu erkennen, ohne daß man Dichtungen in ursprünglicher Gestalt und Reinheit zur Verfügung hat. Sie erkennen zu wollen, setzt also einerseits voraus, daß man die alttestamentlichen Dichtungen einer gewissenhaften, rückhaltlosen und besonnenen Prüfung unterzogen hat, ob und inwieweit ihre Textüberlieferung zuverlässig ist, und daß man da, wo sie jenen Möglichkeiten von Störungen ihrer ursprünglichen Gestalt verfallen ist, ernstlich versucht hat, die Schäden zu heilen. Andererseits aber ist diese kritische Arbeit an poetischen Texten auch nicht mit vollkommenem Erfolge möglich, wenn man nicht zugleich auch die rhythmischen Formen als Maßstab verwenden kann, da erst mit ihrer Hilfe wir in den Stand gesetzt werden, mit Sicherheit zu sagen, ob ein Lied in allen seinen Sätzen wirklich ursprünglich sein kann, ob es vollständig und tadelfrei erhalten oder wiedergewonnen ist.

Wir geraten damit allem Anschein nach methodisch in eine äußerst schwierige, ja verzwickte Lage. Ist es denn nicht ein methodischer Widersinn, daß der Rhythmus und seine Gesetze, die wir erst noch erkennen wollen, sogleich auch schon als kritisches Hilfsmittel zur Wiedergewinnung des ursprünglichen poetischen Textes in Anwendung gebracht werden sollen? Indes, ich kann nicht zugeben, daß dem so sei. Ich kann in diesem Vorgehen keinen wirklichen methodischen Fehler erblicken. Denn in Wahrheit sind, wie schon einmal

bemerkt wurde, die poetischen Texte doch nicht in allen ihren Teilen so sehr korrumpiert und ihrer ursprünglichen formalen Gestalt so sehr entfremdet, daß wir außerstande wären, auch nur an einem Verse etwas Sicheres über seinen rhythmischen Charakter zu erfahren. Vielmehr gibt es kaum eine Dichtung, in der nicht wenigstens noch einzelne Sätze oder Perioden ganz oder doch fast ganz unbeschädigt erhalten sind. Und selbstverständlich wird eine besonnene rhythmologische Untersuchung diese, soweit man erkennen kann, noch gesunden Teile eines Liedes zunächst ihrer Beobachtung unterziehen und erwägen, was sie über die Eigenart des hebräischen Rhythmus und die Gesetze seiner Formenbildung auszusagen vermögen.

Je größer nun die Anzahl der so beobachteten und vorsichtig ausgebeuteten Lieder oder Liedteile wird, um so sicherer wird man aus den Ergebnissen der ihnen gewidmeten Arbeit auf das wahre Wesen des Rhythmus schließen und um so bestimmter wird man aus der Gleichheit und Verschiedenheit der rhythmischen Formen in den zugänglichen einzelnen poetischen Sätzen und Perioden auch die Grundzüge der Gesetze feststellen können, die in der Vers- und Strophenbildung wirksam sind. Allerdings muß diese Arbeit vorausgegangen sein, ehe man daran gehen darf, den Rhythmus als kritisches Hilfsmittel zur Wiedergewinnung des ursprünglichen Textes aus dem überlieferten zu verwerten. Erst nachdem sie uns einigermaßen zuverlässige Ergebnisse an die Hand gegeben hat, haben wir ein Recht, die in ihnen gewonnene rhythmologische Erkenntnis als Maßstab an die sich ihr nicht ohne weiteres fügenden Sätze und Perioden einer Dichtung anzulegen, um mit ihrer Hilfe zu erkennen, wo die Schwierigkeit steckt und wie sie allenfalls auf kritischem Wege zu heben ist. Daß dabei dann alle uns sonst zu Gebote stehenden kritischen Hilfen auch verwendet werden müssen, versteht sich von selbst. Inhaltliche, auch rein philologische Erwägungen, auch Abweichungen in den alten Versionen kommen dabei besonders in Betracht. Verliert man bei dieser Arbeit keine Möglichkeit eingedrungener Verderbnis aus den Augen, läßt man dabei kein Mittel unbenutzt, das man mit gutem philologischem und, da es sich meist ja um religiöse Dichtungen handelt, auch mit gutem theologischem und religionsgeschichtlichem Gewissen anwenden kann, die gewonnene rhythmologische Einsicht eingeschlossen, dann kann es, wenn auch nicht in allen, so doch in einer erheblichen Anzahl von Fällen kaum an sicheren Ergebnissen fehlen.

Allerdings wäre es Vermessenheit, überall den in Verderbnis geratenen Text wiederherstellen zu wollen. Es fehlt leider nicht an Versen und Strophen, an denen aller kritische Scharfsinn, wie viele Hilfsmittel er auch anwenden mag, einfach zu Schanden wird, und diese Stellen festzulegen und möglichst fest einzugrenzen, ist die ein-

zige Pflicht, die der besonnene Kritiker zu erfüllen hat. Darüber hinaus wird er und kann er nicht gehen. Im übrigen wird der Erfolg der kritischen Arbeit an den einzelnen Sätzen auch rückwärts wieder ein Beweismittel sein können für die Richtigkeit der rhythmologischen Erkenntnis, von der man bei ihr Gebrauch gemacht hat.

Aus alledem, was ich bisher ausgeführt habe, ergibt sich von selbst die Doppelaufgabe, die ich mir in meiner Arbeit, ziemlich von Anfang an, insbesondere auch in dem vorliegenden Werke, gestellt habe. Zugleich ist auch schon der Weg charakterisiert, den ich zu ihrer Lösung gehen zu müssen glaubte und gegangen bin.

Ich habe mich bemüht, mir in unablässiger Beobachtung und immer und immer wieder aufgenommener Nachprüfung vermeintlicher und wirklicher Ergebnisse derselben einen sicheren Einblick in das Wesen des hebräischen Rhythmus und die Gesetze seiner Vers- und Strophenbildung zu verschaffen. Die Frucht dieser Bemühungen lege ich hernach in den „Grundzügen des hebräischen Rhythmus“ vor. Ich bin überzeugt, daß es sich um eine wirklich ausgereifte, haltbare Frucht handelt und ruhiger, vorurteilsloser Nachprüfung sich auch als solche bewähren wird. Allerdings beherrschte von Anfang an mein Interesse an der Erforschung des Rhythmus der Wunsch, die alttestamentlichen Dichtungen, vor allen die Psalmen, nicht bloß von ihren Textverderbnissen und Textveränderungen mancherlei Art zu reinigen, sondern sie auch möglichst in ihrer ursprünglichen reinen rhythmischen Form wieder zu gewinnen, damit auch ihre formale Schönheit mit ihrer inhaltlichen Kraft in harmonischer Verschlingung wieder zur vollen Geltung zu kommen und unser Herz zu erfreuen vermöge.

Ich erkannte zeitig, daß ich dies Ziel nicht erreichen würde, ohne zuvor im großen und ganzen jenes erstere erreicht zu haben. Und dies konnte ich, wie die Erfahrung mich lehrte, auch nur in langsamem Fortschritte und in dem Maße erreichen, in dem ich die inzwischen gewonnene rhythmologische Einsicht in der kritischen Arbeit an den lyrischen Dichtungen verwertete und erprobte und entweder mich ermuntert sah, auf dem betretenen Pfade weiterzugehen, oder mich überzeugen lassen mußte, in diesem oder jenem Punkte in die Irre gegangen zu sein, daß ich also umkehren und zu einer haltbareren Einsicht zu kommen versuchen müsse.

So haben sich mir die nunmehr festgelegten „Grundzüge“ ergeben. Es sind und sollen nur „Grundzüge“ sein, nicht ein in alle Kammern und Erker ausgebautes Lehrgebäude der hebräischen Rhythmik. In ihnen ist, wie ich überzeugt bin und durch die praktische Erfahrung weiß, alles enthalten, das uns ermöglicht, die lyrischen Texte des alten Testaments in ihrer ursprünglichen rhythmischen Form wiederherzu-

stellen, soweit eben die Kenntnis des Rhythmus und der Gesetze seiner Formenbildung dazu mitwirken kann und überhaupt die Verderbnis nicht unheilbar geworden ist. Es darf dabei allerdings auch kein Stück außer acht gelassen werden.

Indes, wie schon gesagt wurde, der Rhythmus allein hilft nicht; es muß auch Ernst gemacht werden mit der kritischen Ausscheidung aller jener möglichen Zusätze und der Beseitigung der mancherlei möglichen Verderbnisse, wovon oben geredet wurde. Ich habe mich nicht gescheut, damit Ernst zu machen, und der Erfolg lehrt, wie ich meine, daß ich recht daran getan habe. Als das wichtigste Mittel, das Vorhandensein solcher Textveränderungen zu erkennen, erweist sich dabei allerdings die Erkenntnis des Rhythmus und seiner Formen. Gewiß ist der Text an zahlreichen Stellen so geartet, daß schon einfache philologische Erwägungen seine Nichtursprünglichkeit sicher stellen. An anderen lehren die Abweichungen der alten Versionen, daß der überlieferte hebräische Text nicht ohne starke Bedenken ist. Zuweilen führen auch auffällige Unebenheiten in der religiösen Gedankenentwicklung zu der Einsicht, daß nicht alles, was wir jetzt miteinander verbunden lesen, so vom ursprünglichen Dichter ausgegangen sein kann, also eine fremde Hand wohl eingegriffen haben dürfte. Aber erst genaue Kenntnis der Vers- und Strophenbildung und ihrer Gesetze gewährt die Möglichkeit, eine nicht geringe Anzahl von Zuwüchsen zu dem ursprünglichen Bestande der Lieder zu erkennen, die man alsdann nachher meist auch aus eindringenden inhaltlichen Erwägungen heraus als Fremdkörper würdigen lernt.

Wie oft muß sich die Auslegung bisher mit großer Anstrengung abmühen, den inneren Zusammenhang solcher Fremdkörper mit den übrigen Teilen einer Dichtung einigermaßen verständlich zu machen. Man muß den Dichtern nicht selten arge Unebenheiten, ja, Sprünge in ihrer poetischen Gedankenentwicklung und, was noch schlimmer ist, ein ziemlich hohes Maß von Wirrwarr in ihren lyrischen Empfindungen zutrauen, und doch lehren einigermaßen gut erhaltene Lieder, daß auch die hebräische Lyrik in ihren wirklich guten Erzeugnissen nur der Ausfluß einer in sich einheitlichen Stimmung sein kann, also auch in ihrer poetischen Gedankenentwicklung und ihrer formalen rhythmischen Ausgestaltung die gleiche innere Einheitlichkeit bezeugen muß, wenn sie echt und rein sein soll. Man erfüllt also eine wahrhaft ernste Pflicht gegenüber den Dichtungen und ihren Schöpfern, wenn man durch kritische Ausscheidung solcher nachträglichen Erweiterungen jene innere und formale Einheitlichkeit wiederzufinden sucht und nach Möglichkeit wiederherstellt. Ich habe mich in meiner Arbeit bemüht, dieser Pflicht in vollem Maße zu genügen, und wie weit mir das gelungen ist, das mag das vorliegende Werk bezeugen.

Natürlich konnte ich ebensowenig allein die Grundzüge des Rhythmus ohne eine ausreichende Illustration durch beigefügte Texte vorlegen, wie eine Sammlung von Texten in solcher Bearbeitung ohne eine klare, wenn auch nur auf die Hauptsachen beschränkte Darlegung der Gesetze des Rhythmus. Nicht minder notwendig war die Darbietung einer erheblichen Anzahl von ganzen, rhythmisch und kritisch bearbeiteten, möglichst die Urform vor Augen führenden Dichtungen, denn nur an ihnen ist es möglich, die Richtigkeit unserer rhythmologischen Grundsätze zu erkennen und zugleich auch die volle Schönheit und Kraft des rhythmischen Gewandes, in das die hebräische Lyrik sich zu kleiden verstand, zu empfinden. Mit ausgewählten Versen und Strophen konnte dies nicht erreicht werden. Es bedarf auch kaum noch besonderer Rechtfertigung, daß ich zu den Texten einen Kommentar hinzugefügt habe. Da ich es für Pflicht hielt, möglichst reine Texte zu gewinnen, also alle Wandlungen, denen der Text der Lieder, wie wir sahen, unterliegen konnte und unterlegen ist, ans Licht zu stellen und das Ursprüngliche vom Nichtursprünglichen so reinlich, wie möglich, zu scheiden und zweifellose Verderbnisse so sicher wie möglich, selbst wenn zunächst auch nur vermutungsweise, wieder zu heilen, so versteht sich von selbst, daß ich kritische Eingriffe nicht ohne Begründung lassen konnte, und sie zu bieten, dazu ist der Kommentar bestimmt. Die Natur des Gegenstandes hat es sodann mit sich gebracht, daß der Kommentar mit dieser Rechtfertigung der kritischen Arbeit im einzelnen zugleich eine ziemlich reiche Fülle von Beiträgen zum vollen formalen und sachlichen Verständnis der Lieder darzubieten hat, die ich glaube als eine sehr erhebliche Förderung auch der Exegese der behandelten Dichtungen ansehen zu dürfen. Man unterlasse es also nicht, diesem naturgemäß umfangreichsten Teile der Arbeit freundliche Aufmerksamkeit zu schenken. Ich bin gewiß, man wird sich in vieler Hinsicht für seine Mühe belohnt sehen, abgesehen davon, daß auch in rhythmologischer Hinsicht hier vielerlei Material zugeführt wird, das Beachtung beanspruchen darf. Die drei Teile der Arbeit gehören eng zusammen, und nur wer sie ganz auf sich einwirken läßt, wird imstande sein zu erkennen, ob ich recht habe oder nicht, und wird auch den Gewinn recht zu würdigen vermögen, den mir die Arbeit eingetragen hat und den sie, wie ich überzeugt bin, jedem eintragen wird, der dem Wege folgt, auf den ich mich habe führen lassen.

Ich habe in den Texten siebenunddreißig Psalmen, also nahezu ein Viertel des ganzen Psalters, rhythmisch-kritisch behandelt dargeboten, außerdem das Hohe Lied. In diesen Dichtungen finden sich beinahe alle lyrischen Formen, die ich bisher mit Sicherheit erkannt habe. Eine mir sonst bekannte, sehr bemerkenswerte kompli-

zierte Strophenbildung habe ich aus der deuterojesajanischen Prophetie entnehmen müssen und in Abschnitt B der „Grundzüge des Rhythmus" mitgeteilt. Was an Formen in den mitgeteilten Texten unbelegt erscheint, ist nicht von so großer Wichtigkeit, daß es als ein wirklicher Mangel angesehen werden müßte. In den „Grundzügen" ist auf den textlichen Beweis hingewiesen, und die theoretischen Ausführungen geben ausreichende Anleitung, sich mit dem überlieferten Text zurecht zu finden.

Die ersten fünfundzwanzig Psalmen habe ich ohne Auswahl behandelt, damit mir niemand den Vorwurf machen könne, ich hätte mir die Stoffe für meine Arbeit ausgesucht, wie sie meinen Vorstellungen vom Rhythmus zu dienen vermöchten. Ich beabsichtige selbstverständlich, in gegebener Zeit auch die andern Psalmen in gleicher Bearbeitung darzubieten, und bin gewiß, an ihr mit meinen Grundsätzen nicht zu scheitern[1].

Ich habe mich bemüht, die Schäden im Texte mit Aufbietung aller mir zu Gebote stehenden kritischen Kraft zu heilen. Wo dies schon von anderen geschehen, habe ich mich ihnen natürlich angeschlossen. Viele ausdrückliche Hinweise auf Vorgänger findet man in meinem Kommentar nicht, ebensowenig kritische Auseinandersetzungen mit abweichenden exegetischen Auffassungen oder sonstigen Meinungen. Sie mußte ich mir ersparen, um meine Arbeit nicht noch stärker anschwellen zu lassen. Selbstverständlich liegt es mir fern, irgend etwas für mich in Anspruch zu nehmen, was andere schon vor mir gefunden hatten, und es mag jeder für sich in Anspruch nehmen, worauf er glaubt, vor mir ein Anrecht zu haben. Auch habe ich mich in der Heranziehung des kritischen Apparates auf das unumgänglich Notwendige beschränkt, glaube aber damit auch keinen eigentlichen Fehler begangen zu haben, da ich schwerlich viel Wichtiges übersehen habe. Aber ich zweifle nicht daran, daß in der Kritik des Wortlauts der Lieder im einzelnen noch Zuverlässigeres gefunden werden kann.

Vor allem habe ich einen längst von mir erprobten kritischen Grundsatz auch in dieser Arbeit wieder reichlich bewährt gefunden, auf den darum auch hier mit Nachdruck hinzuweisen ich für meine Pflicht halte. Es ist der Grundsatz, daß man keine Textverderbnis, wo sie nicht ganz leichter Natur ist, zu heilen sicher sein kann, wenn man sich nicht zuvor die Art der Verderbnis selbst und die Möglichkeiten ihrer Beseitigung auch paläographisch verständlich gemacht

---

[1] Im ganzen lagen 73 Lieder bearbeitet zur Veröffentlichung bereit, aber äußere Gründe rieten, jetzt eine Beschränkung eintreten zu lassen. Dazu gehörte das ganze „Pilgerliederbuch" (120—134) und die acht letzten Lieder des Psalters, außerdem eine Reihe wichtiger einzelner Lieder.

hat. Inhaltliche Erwägungen, Rücksichten auf den Zusammenhang der Gedankenentwicklung allein sind nicht immer imstande, uns die rechten Worte nahezubringen, die hinter einer korrupten Stelle als ursprüngliche Lesart vermutet werden dürfen. Wir haben heute in den großen aramäischen Papyri ja ein reiches Material, an dem wir erkennen können, wie jüdische Schriften schon im ersten Jahrhundert nach dem Exile nicht bloß in Ägypten, sondern gewiß auch auf asiatischem Boden aussahen, die uns auch zu lehren vermögen, wie aus den Schriftformen jener Zeit auf mancherlei Weise Verderbnisse in die handschriftlich fortgepflanzten und sicher nicht immer von geschickten und sorgfältigen Händen abgeschriebenen Texte eindringen konnten. Ich habe nicht selten auf paläographische Erwägungen Bezug genommen und damit an das Vorstellungsvermögen der nachprüfenden Leser vielleicht zuweilen starke Ansprüche erhoben, aber ich glaube erwarten zu dürfen, daß man meine textkritischen Schlüsse, soweit sie auf solchen Erwägungen beruhen, auf dem gleichen Wege nachzuprüfen wenigstens versucht. Die Mittel dazu fehlen heute nicht mehr.

Bei den durch die Wiederherstellung der ursprünglichen strophischen Gliederung der Dichtungen von selbst sich ergebenden Ausscheidungen von ganzen Verszeilen und Strophen oder auch kürzeren Versgliedern habe ich einen Anfangsversuch gemacht, zwischen solchen Erweiterungen der ursprünglichen Texte, die von der Hand oder den Händen ausgegangen sein mögen, die die Lieder in die Liederbücher einfügten und sie den zeitgeschichtlichen Bedürfnissen, denen diese Bücher zu dienen bestimmt waren, anpassen sollten (— in den Texten sind sie durch mittelgroße Schrift kenntlich gemacht —), und solchen Erweiterungen zu unterscheiden, die man lediglich als irgend einem subjektiven Bedürfnis Befriedigung verschaffende Glossen von frommen Lesern oder auch von späteren Herausgebern oder auch als durch eingedrungene Verderbnisse veranlaßte Eingriffe ansehen darf (— in den Texten in kleiner Schrift gedruckt —). Besonderes Gewicht habe ich dabei gelegt auf die Beobachtung des rhythmischen Charakters solcher nicht ursprünglichen Bestandteile der Lieder und des Unterschiedes, der sich in dieser Hinsicht einerseits zwischen ihnen und den zweifellos ursprünglichen Teilen der Lieder, andererseits oft auch zwischen den verschiedenen Zusatzteilen einer und derselben Dichtung bemerklich macht. Ich glaube damit einen Weg spezieller Untersuchungen eingeschlagen zu haben, der, wenn einst alle Psalmen rhythmisch in meiner Weise klargelegt sind, wert ist weiterverfolgt zu werden und der vielleicht recht wertvolle Ergebnisse einträgt in bezug auf die Entstehungsgeschichte der einzelnen Liederbücher im Psalter und die tieferen religiösen und zeitgeschichtlichen Antriebe, die zu ihrer Herstellung führten und in ihrem inneren

Aufbau wie in ihrer Redaktion wirksam wurden. Besonders deutlich läßt sich m. E. die Möglichkeit dieses Weges bei dem sog. Pilgerliederbuche erkennen, wie ich dies später dartun zu dürfen hoffe.

Daß diese Ausscheidungen uns mit einem ziemlich reichen Reste uns sonst unbekannter Dichtungen wieder bekannt machen, bedarf nur der Erwähnung. Natürlich sind nicht alle Verszeilen und Strophen, die wir als Zusätze beurteilen müssen, aus literarischen Erinnerungen geschöpft. Man kann aber nicht selten aus dem mangelhaften rhythmischen Charakter einzelner solcher Zusätze im Vergleich zu anderen, nahe bei ihnen stehenden deutlich erkennen, daß die Redaktoren und Interpolatoren durchaus nicht immer auch geborene Dichter waren, selbst dann nicht, wenn sie auch formal erträgliche Verse zu schaffen wußten.

Das Hohe Lied habe ich von einer bestimmten, in der Einleitung zum Kommentar angedeuteten Auffassung aus kritisch behandelt. Gerade die sorgfältige Erforschung der strophischen Gliederung hat mich in der schon vor geraumer Zeit gewonnenen Auffassung bestärkt. Der Kommentar wird, denke ich, genügend meine Auffassung von dem inhaltlichen Fortschritt in der herrlichen, auch formal köstlichen Dichtung zum Verständnis bringen und begründen. Ich halte nach wie vor an dem melodramatischen Charakter derselben fest und bin gerade auch durch die sorgfältige rhythmologische Untersuchung in meiner Auffassung nur bestärkt worden. Auch hier ist eine große Einarbeitung durch die Dichtung hindurch verfolgbar, und ihre Wiederausschaltung, die zumal durch die Beobachtung der strophischen Gliederung besonders erleichtert wird, schenkt uns eine Dichtung zurück, die sich in untadeliger innerer Einheit aufbaut. Weitere Darlegung meiner Auffassung, über das im Kommentar Gebotene hinaus, behalte ich mir vor. Natürlich habe ich im übrigen auch hier die gleichen kritischen Grundsätze angewandt, wie bei den Psalmen.

Man wird begreifen, warum ich in den „Grundzügen des Rhythmus“ zu meinen Aufstellungen, mit ganz geringen Ausnahmen, die durch die Verkürzung des jetzt mitzuteilenden Materials herbeigeführt sind, nur auf die beigefügten Texte verwiesen habe. Diese Beschränkung mußte ich mir auferlegen, weil man nach meiner Überzeugung eben nur an kritisch möglichst gereinigten Texten Wesen und Gesetze des Rhythmus studieren kann. Verweise auf Texte, die ich jetzt nicht in dieser Form vorlegen konnte, müßten m. E. nur Verwirrung anrichten. Man studiere erst die von mir gebotenen Texte und prüfe daran mit aller erlaubten Schärfe meine Grundsätze, hernach kann man ja dann leicht erproben, ob sie sich auch bei solchen bewähren, die ich noch nicht dargeboten habe.

Dieser Erprobung sehe ich mit ruhiger Zuversicht entgegen. Wer mit seinem Urteil nicht vorschnell fertig ist, wer vielmehr die Verse und Strophen, wie ich sie ihm als im wesentlichen ursprünglich dargeboten habe, inhaltlich und formal und in ihrer melodischen Eigenart und Schönheit auf sich einwirken läßt, der wird, das erwarte ich zuversichtlich, sich alsbald davon überzeugen, daß der Weg, den ich ihn führe, kein Irrweg ist. Man hat wiederholt und mit Nachdruck betont, Verse seien nicht bloß für das Auge und für den nachzählenden Rechenstift geschaffen, sie seien vielmehr in erster Linie bestimmt, vom Ohr aufgenommen und von ihm in ihrer inhaltlichen Kraft und formalen Schönheit empfunden zu werden. Das ist richtig, und ich denke, die „Grundzüge des Rhythmus“ werden schon sehr nachdrücklich lehren, in wie hohem Grade diese grundsätzliche Auffassung auch für meine Arbeit maßgebend gewesen ist. Allerdings habe ich auch bei sorgfältiger, nachprüfender Beobachtung gerade von Rhythmisierungen hebräischer Texte nach Sievers'schen Grundsätzen erkannt, daß die Kunst, formal glatte Verse aus den überlieferten hebräischen Texten herauszulesen, zu Dingen führen kann, die meines Erachtens in der hebräischen Poesie einfach unmöglich sind und deren Zugeständnis alsdann dazu verführt, die Grenzen zwischen poetischer und prosaischer Diktion arg zu verschieben, wenn nicht ganz zu zerstören. Ich denke, es ist mir gelungen zu zeigen, daß das Wesen des Rhythmus und seine formale Ausgestaltung in der Gliederung der Verszeilen wie im strophischen Aufbau ein weit höheres Maß von Gesetzmäßigkeit, ja, von Einheitlichkeit der in ihnen wirksamen Grundgesetze ihr eigen nennen, als man bisher geahnt hat. Es liegt mir besonders nahe, den Leser gerade auf die Paragraphen hinzuweisen, in denen ich von der Strophenbildung rede, und ihn aufzufordern, die in den mitgeteilten Texten unzweideutig vor Augen stehenden Tatsachen auf sich wirken zu lassen. Ich bin gewiß, läßt er mit besonnener Ruhe diese Tatsachen auf sich einwirken, er wird genau so, wie ich selbst, gerade aus ihnen die Überzeugung gewinnen, daß ich ihn auch in den übrigen Teilen der „Grundzüge des Rhythmus“ auf einen sicheren, zum Ziele führenden Weg geleitet habe.

Wenn mich etwas in der Überzeugung, auf dem richtigen Wege zu gehen, hätte bestärken und meinen Mut zu unbeirrter Weiterarbeit auf der rhythmologischen Grundlage, die ich in langer, stiller, aber zäher Arbeit gewonnen, hätte steigern und festigen können, so war es das Ergebnis, das mir die Erforschung der strophischen Gliederung der lyrischen Dichtungen, besonders der Psalmen, eintrug. Man wird mir schwerlich das Recht bestreiten wollen, mich darüber zu freuen, so wunderbar schöne, von höchster formaler Kunst zeugende Lieder wiedergefunden und dem Genuß empfänglicher Leser wieder zugäng-

lich gemacht zu haben, wie die beiden Kehrvers-Psalmen 59 und 107. Aber auch die strophisch weniger kunstvollen Lieder werden, wenn man sie einmal ohne die ausgeschiedenen Zusätze und Erweiterungen mancherlei Art inhaltlich sorgfältig erwägt und dann ihre inhaltliche Kraft in inniger Verbindung mit ihrer formalen Schönheit auf sich einwirken läßt, unwiderstehliche Zeugnisse dafür werden, daß ich der ursprünglichen Gestalt der Lieder, wenn auch nicht absolut, so doch so nahe gekommen bin, wie gegenwärtig nur möglich. Auch die Ausscheidungen jüngerer Erweiterungen der Lieder, zu denen mir die strophische Erkenntnis den Weg bahnte, waren für mich im Fortgang meiner Arbeit bedeutsame Quellen neuen Mutes und sicherer Zuversicht. Die, wie ich meine, nunmehr im wesentlichen vollständige Aufklärung über die inneren Verhältnisse von Liedern wie z. B. Ps. 18 und 89, um nur sie als kompliziertere Gebilde zu nennen, aber auch eines sachlich so wichtigen Liedes wie Ps. 110, war auch geeignet, mich auf meinem Wege festzuhalten. Selbst der ursprünglichen formalen Gestalt eines unsagbar schlecht überlieferten Liedes wie Ps. 17 auf die Spur gekommen zu sein und, wenn auch mit Anwendung aller kritischen Möglichkeiten, zumal auch der Konjektur, einigermaßen wenigstens den größten Teil des Liedes wieder verständlich machen zu können, auch das erweckte in mir Vertrauen zu den Grunderkenntnissen und den methodischen Gesichtspunkten, von denen ich mich in meiner Arbeit leiten ließ.

Was ich hier in der Hauptsache von den Psalmen gesagt habe, darf ich getrost auch vom Hohen Liede sagen, und auch nicht bloß von ihm, sondern von allen lyrischen Dichtungen, soweit ich sie schon einer gründlichen Bearbeitung nach den von mir jetzt festgelegten rhythmologischen Grundsätzen unterzogen habe. Ich habe keine Veranlassung gefunden, irgendwo an diesen Grundsätzen etwas zu ändern, finde mich vielmehr immer wieder von neuem in ihnen bestärkt. Und so glaube ich darum auch, getrost diese Arbeit hinaussenden zu dürfen. Ich erwarte und fordere für sie nur vorurteilsfreie, ruhige, gewissenhafte Nachprüfung bis in alle Einzelheiten hinein, und davon darf die Begründung der von mir für notwendig gehaltenen Ausscheidungen und Korrekturen im Kommentar natürlich nicht ausgenommen werden. Gönnt man ihr diese, so fürchte ich nicht, daß man ihren Ergebnissen die Anerkennung versagen wird, wohl begründet zu sein und auch schärfster Erprobung gegenüber sich zu bewähren, wobei selbstverständlich in kritischen Einzelheiten mancher auch anders urteilen mag, als ich es für richtig halte.

Es mag kühn erscheinen, aber man mag es mir zugute halten, wenn ich diese einleitenden Sätze abschließe mit dem Ausdruck der festesten Überzeugung, die Frage nach dem hebräischen Rhyth-

mus, nach seinem Wesen und den Gesetzen seiner formalen Ausgestaltung ist heute kein Problem mehr; sie ist aufgelöst in positive Erkenntnis, die in Einzelheiten noch erweitert und vertieft, vielleicht auch noch verbessert werden mag, die ich in ihrem wesentlichen Inhalt aber als unerschütterlich fest betrachten zu dürfen glaube.

Und nun noch eins. Ich nehme für meine hier in ihren Ergebnissen vorgelegte Arbeit volle Unabhängigkeit und Selbständigkeit in Anspruch, auch gegenüber den, wie schon gesagt, von mir nicht bloß gekannten, sondern auch bis zu einer gewissen Grenze sehr wertgeschätzten Arbeiten von Sievers. An sich widerstrebt meinem innersten Gefühl eine solche Erklärung, ebenso wie ich allen sog. Prioritätsstreit in wissenschaftlichen Dingen für einen Ausfluß törichter Eitelkeit halte. Aber ich habe recht gute Gründe, hier jenem Anspruch deutlichen Ausdruck zu verleihen, und ich bin unbedingt gewiß, dies mit gutem Gewissen zu tun.

Ich leugne selbstverständlich nicht, von allen gelernt zu haben, die in den letzten beiden Jahrzehnten sich der Aufhellung des Problems des hebräischen Rhythmus gewidmet haben, aber ich muß dazu sehr nachdrücklich hinzufügen, daß dies Lernen geschah, während ich selbst längst mit der selbständigen Untersuchung des Rhythmus und seiner Gesetze beschäftigt war und wenn auch langsam, so doch nach der oben gelegentlich angedeuteten Methode mit einiger Sicherheit die Grundlinien rhythmologischer Erkenntnis gewonnen hatte, die mich zu dem Gesamtergebnis führten, das ich heute vorlege. Jedenfalls bewegte ich mich schon in bezug auf die Erkenntnis des Wesens des Rhythmus, der Vers- und Strophenbildung auf einem ziemlich festen Boden, als ich im Jahre 1898 bei einer zufälligen Begegnung mit Sievers hier in Halle die erste Kenntnis von seiner Arbeit erhielt, und war mit einer rhythmisch-kritischen Arbeit zu den Psalmen, speziell zu den Qorachliedern, beschäftigt. Ein 1899 fertiggestelltes Manuskript zum sog. Pilgerliederbuch habe ich infolge niederdrückender Erfahrungen bei dem Versuch, es zur Publikation zu bringen, wie anderes liegen lassen müssen. Nur die Tatsache, daß ich seit 1899 meinen Hörern die zu behandelnden poetischen Texte rhythmisiert in Autographie in die Hände gegeben habe und die Arbeit zum Deboraliede, die in der „Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft“ LVI (1902) und LVII (1903) gedruckt worden ist, kann bezeugen, daß ich mich in jenen Jahren sehr eifrig um die hebräischen Dichtungen bemühte. Diese Arbeit war, wie ich am Ende der einleitenden Bemerkungen festgestellt habe, schon im Winter 1900/01 abgeschlossen, also längst vor dem Erscheinen von Sievers' ersten „Studien zur hebr. Metrik.“ Diese Arbeit zum Deboraliede kann auch in ihrer Einleitung wie in ihrem Hauptteile deutlich zeigen, wie weit mir das, was ich heute in den „Grundzügen“ darstelle, schon in jener Zeit festgewonnene Erkenntnis war.

Es ist unnötig, weitere Einzelheiten zu erwähnen, um begreiflich zu machen, daß ich trotz allem, was mir von anderen, zumal von Sievers, an Belehrung zufloß, dennoch meinen eigenen Weg ruhig und unbeirrt weiter gegangen bin. Ich befand mich von vornherein, wie sich schon bei der ersten Kenntnis von Sievers' Arbeit für mich ergab, mit diesem in ziemlich weitem Bereiche in grundsätzlicher Übereinstimmung, wie man ja auch aus den „Grundzügen“ leicht erkennen wird. Ebenso fand ich mich in mancherlei Hinsicht mit der Arbeit anderer Gelehrten in naher Berührung. Die Übereinstimmung bestärkte mich naturgemäß in dem, was ich selbst erarbeitet und erkannt hatte; das, was ich nicht als richtig erkennen konnte an dem, was mir von anderen nahegebracht wurde, warnte mich und trieb mich an, innerhalb der mir klar bewußten Schranken meiner Befähigung zu rhythmologischer

Arbeit zu haltbareren Ergebnissen zu gelangen, und, wie ich schon einmal sagte, ich zweifle heute nicht, daß ich recht daran getan habe, mich auf meinem eigenen Wege gehalten und mir auch gegenüber der bestrickenden Gewalt einer großen Autorität Unabhängigkeit und Freiheit gewahrt zu haben.

Selbstverständlich liegt es mir nun aber fern, für mich absolute Unabhängigkeit in Anspruch nehmen zu wollen. Indes, die Einwirkungen liegen an anderen Stellen, die das an sich natürliche Interesse auch an der formalen Gestalt der hebräischen Dichtungen in mir zu dem Antriebe verdichteten, den Rhythmus und seine Gesetze zu studieren und nach dem Maße der mir geschenkten Kräfte an ihrer Aufhellung mitzuarbeiten. Die allerersten Anregungen verdanke ich meinem gerade auch in poetischen Dingen so feinfühligen und feinsinnigen Lehrer Schlottmann. Den nächsten positiven Antrieb, mich mit dem Rhythmus und seiner Formenbildung zu beschäftigen, empfing ich, als ich nunmehr vor fast zwanzig Jahren nach meinem Übergang aus dem Schuldienst ins akademische Lehramt zum erstenmal verpflichtet war, Psalmen zu behandeln, und ich vergesse nie, wie viel Anregung und Einsicht mir damals die geistvollen, auch heute noch wertvollen, Ausführungen eingetragen haben, die H. Ewald seinem Werke „Die Dichter des alten Bundes" unter dem Titel: „Allgemeines über die Hebräische Dichtung . . ." (2. Aufl. 1866) vorausgeschickt hat. Da liegt der eigentliche Ausgangspunkt meiner eigenen Arbeit. Es versteht sich von selbst, daß ich alsbald mich auch mit J. Leys Grundzügen des Rhythmus, des Vers- und Strophenbaues der hebr. Poesie (1875), und seinem Leitfaden der Metrik der hebr. Poesie (1887) und was er sonst noch zur Sache geschrieben hatte, eingehend vertraut zu machen suchte, und wie viel ich Ley verdanke, habe ich ja schon rückhaltlos bekannt. Jedenfalls ist es nach meiner innersten Überzeugung lediglich sein Verdienst, wenn ich jetzt das beruhigende Gefühl habe, mich in Fragen des hebräischen Rhythmus auf festem, zuverlässigem Boden zu bewegen, und ihm mit jenen Männern vornehmlich verdanke ich es, wenn sich mein Auge, sei es auch in langsamem Fortschritte, so doch immer mehr schärfte für die rhythmologischen Beobachtungen, die ich nun als sichere Erkenntnisse vorlegen zu dürfen überzeugt bin. Sie stellen das Ergebnis langer mühseliger, sich über fast zwei Jahrzehnte erstreckender Arbeit dar. Das bei ihrer Beurteilung beachtet zu sehen, ist ein Wunsch, den billige und gerechte Gesinnung wohl begreiflich finden wird.[1]

Es ist selbstverständlich, daß ich nicht hoffe, mit der vorliegenden Arbeit der Öffentlichkeit gegenüber abschließen zu müssen. Ich deutete schon an, ich gedächte auch die übrigen Psalmen in gleichartiger

---

[1] Geraume Zeit erst nach dem Abschluß meiner Arbeit erhielt ich Kenntnis von zwei neueren Arbeiten, die dem gleichen Ziele zustreben, wie ich; es sind 1) Otto Hauser, Die Urform der Psalmen. Das erste Buch des Psalters in metrischer Umschrift und Übersetzung, Großenhain, 1907, und 2) C. Ludwig, De Psalmis delectis emendatius ac metrice edendis. (Gothaer Gymn. Progr.), Lipsiae, 1907. Da in beiden Arbeiten Lieder metrisch bearbeitet vorgelegt werden, die auch ich bearbeitet darbiete, so hat man es leicht zu beurteilen, ob ich recht habe, wenn ich meine, auch diesen neuesten Arbeiten gegenüber einen weiten Vorsprung zu haben. Auch die mir zugänglich gewordene Abhandlung von William R. Arnold, The rhythms of the ancient Hebrews, in dem in memory of W. R. Harper herausgegebenen Sammelwerk „Old Test. and semitic studies" Vol. I, pag. 165 ff. (Chicago 1908), bringt nichts, das mich an den Ergebnissen meiner Arbeit irre machen könnte. Seine prinzipielle Auffassung des hebräischen Rhythmus ist schließlich mit der meinigen wohl in Einklang zu bringen.

Bearbeitung darzubieten, ebenso wie ich es für eine selbstverständliche Pflicht halte, die so von mir bearbeiteten Texte auch in einer angemessenen Verdeutschung mit allgemeinverständlichen Noten weiteren Kreisen vorzulegen. Indes, meines Herzens Wunsch geht noch weiter. Ich hoffe, die gesamten Überreste der hebräischen Poesie in solcher Weise rhythmisch-kritisch behandeln und der Öffentlichkeit darbieten und die Gesamtarbeit mit einer Geschichte der hebräischen Poesie abschließen zu dürfen. Vorarbeiten dazu sind schon in weitem Umfange gemacht. Eine kritische Ausgabe der Deuterojesajaprophetie habe ich schon längst angekündigt (vgl. Theol. Studien und Kritiken, 1902, S. 296, Anm.), und sie kann in absehbarer Zeit, wenn ihr freier Ausgang gestattet werden sollte, wirklich ausgehen.

Zunächst nehme man nun das vorliegende Werk freundlich auf und würdige es bei der Nachprüfung der Sorgfalt und Schärfe, aber auch der Vorurteilslosigkeit und Gerechtigkeit, die ich gewünscht habe und auf die ich nach dem Maße und der Art meiner Arbeit, wie ich meine, gegründeten Anspruch erheben darf.

Die Hauptsache ist und bleibt, daß die Erkenntnis der Wahrheit gefördert und nach Möglichkeit ihrem Ziele zugeführt werde, und obschon ich so nachdrücklich meine persönliche Unabhängigkeit gegenüber den Mitforschern auf diesem besonderen Arbeitsgebiete wahren zu müssen glaubte, liegt es mir doch völlig fern, die Person vor die Sache zu stellen. Aber es gibt für mich Umstände, die es mir zur Pflicht gegen mich selbst machten, hier scheinbar anders zu handeln; im übrigen, glaube ich, werden die, die mich wirklich kennen, mir die Anerkennung nicht versagen, daß ich persönlich gerne in den Hintergrund trete, jedenfalls nicht geneigt bin, das persönliche Interesse über die Förderung der Sache zu stellen. Das Leben mit all seinen Härten hat mich reichlich gelehrt und daran gewöhnt, meine Pflicht im Dienste der auch mir aufs Herz gelegten Aufgaben treu zu tun, dabei aber zugleich den unteren, bescheideneren Weg durchs äußere Leben wie im Leben des Berufs zu wandern und neidlos hinaufzublicken zu denen, die ein gütigeres Geschick ihren Sonnenweg durch die oberen Regionen wandern ließ. Aber man hat darum doch keine Ursache, bei der Wanderung im tieferen Tale drunten sein Lichtlein von den großen Sonnen droben aufzehren zu lassen, sei es auch, daß dies nur geschieht im Urteil Dritter, die sich nicht denken können, daß neben den Großen und zu gleicher Zeit mit ihnen auch einmal ein Kleiner seinen eigenen Weg in der Forschung gehen und unabhängig von der Inspiration von jenen her selbständige Arbeit mit bleibenden Früchten ausrichten könne.

II. Grundzüge des hebräischen Rhythmus und seiner Formenbildung.

Vom Rhythmus der hebräischen Poesie rede ich und denke dabei an alle Seiten des formalen Aus- und Aufbaus ihrer lyrischen Dichtungen. Ich darf lediglich von Rhythmus reden, gleichviel ob ich dabei an den besonderen künstlerischen Charakter des poetischen Satzes oder Verses denke oder an den poetischen Periodenbau, die strophische Gliederung des Aufbaus eines Liedes. Denn überall erweist sich der gleiche rhythmische Grundtrieb, erweisen sich die gleichen Grundordnungen rhythmischer Harmonie, rhythmischen Ebenmaßes wirksam, die der poetischen Rede den Zauber der Schönheit und des Wohlklangs verleihen, von dem Ohr und Herz ergriffen und hingerissen werden.

Ich meide meinerseits immer gerne und meide hinfort stets mit Absicht die Begriffe Metrum und Metrik. Man verbindet mit diesen Begriffen zu leicht Vorstellungen von der formalen Seite der hebräischen Poesie, die ihr fremd sind, uns aber zumal von der klassischen, griechischen und römischen, Poesie her geläufig sind und die wohl geeignet sind, unser Urteil über Wesen und Formen des hebräischen Liedes irrezuführen, uns wahres Verständnis und wahren Genuß der Eigenart und Schönheit hebräischer Dichtungen zu verschließen.

Gewiß könnte man auch nicht ohne Berechtigung von Metrum und Metrik reden, aber doch in der Hauptsache nur in beschränktem, uneigentlichem Sinne. Auch die harmonische Gliederung hebräischer Verse und ihres strophischen Aufbaus ist ohne bestimmte Maße der zusammengehörigen und melodisch ineinandergreifenden Glieder nicht denkbar. Aber es fragt sich doch, welcher Art diese Maße sind, wie weit sie den poetischen Ausdruck gleichsam in Fesseln schlagen, ob ihr Zwang sich bis auf die einzelne und leichteste Silbe in der kleinsten rhythmischen Einheit, im Takte, erstreckt oder ob sie innerhalb der für die rhythmisch-melodische Harmonie notwendigen Schranken dem in die einzelnen Silben der Worte sich ergießenden und in ihnen zu lautlichem Wohlklang drängenden poetischen Empfindungen und Gedanken Freiheit und Bewegung gewähren. Dies aber ist in der hebräischen Poesie so.

Der hebräische Vers verbindet in seiner inneren Gliederung festes Maß und freie Bewegung, und gerade darin beruht vornehmlich seine urwüchsige Kraft, seine besondere rhythmische Schönheit. Gerade darum ist er fähig, die Gedanken und Stimmungen, welcher Art sie auch sein mögen, schlichte, einfache Gedanken, wie sie das alltägliche Leben mit all seinen Freuden und Nöten eingibt und die in der Seele eines Dichters sich zu Jubel- oder Klageliedern gestalten, aber auch

komplizierte Vorstellungsgebilde und stark auf und ab und durcheinander wogende Seelenstimmungen bis in ihre feinsten Nuancen hinein und mit großer melodischer Beweglichkeit zum Ausdruck zu bringen. Die rhythmische Rede bewegt sich innerhalb fester Grenzmarken und strebt vorwärts in wohlabgemessenen Stufen, aber innerhalb dieser Schranken erfreut sie sich eines erheblichen Maßes von Freiheit und Beweglichkeit. Um die Marksteine, die ihrem Gange festes Gefüge und Ebenmaß verleihen, dürfen sich die Laute und Silben in Freiheit herumlagern, sie gleichsam mit ihrer ungehinderten rhythmischen Beweglichkeit verhüllen und ihnen so die Härte nehmen, die im Flusse der poetischen Rede sich an ihnen immer mehr oder weniger stark fühlbar macht. Dieser Art des hebräischen Verses entspricht der Begriff Rhythmus oder Rhythmik jedenfalls besser als der Begriff Metrum oder Metrik, und darum meide ich diese.

Im Folgenden beabsichtige ich, wie schon einleitend bemerkt wurde, nicht, ein nach allen Seiten ausgebautes System der hebräischen Rhythmik darzubieten. Ich gedenke nur Grundzüge des Rhythmus und seiner Formenbildung zu zeichnen, hoffe aber über sein eigentümliches Wesen, über Vers- und Strophenbildung und über die Mittel, der poetischen Rede melodische Schönheit und Kraft zu verleihen, alles das zu sagen, was erforderlich ist, wenn wir imstande sein wollen, eine lyrische Dichtung nach der formalen Seite ihres Aus- und Aufbaus vollständig zu verstehen und ihre innere und äußere Schönheit vollkommen zu genießen.

A. Wesen des Rhythmus; Hebung oder Hochton und Senkung. — Der hebräische Rhythmus ist akzentuierend, nicht quantitierend. Nicht der regelmäßige Wechsel einer bestimmten Anzahl von Silben von im einzelnen verschiedener, aber bestimmter Quantität, nicht Länge und Kürze der Silben bestimmen das Gefüge eines rhythmisch gegliederten poetischen Satzes. Es versteht sich zwar ganz von selbst, daß auch im hebräischen Verse die Silben eines Wortes verschiedenen rhythmischen Wert haben, daß die eine volltönender und breiter, die andere leichter und flüchtiger gesprochen wird, daß man also auch von Länge und Kürze der Silben reden könnte. Aber darin unterscheidet sich der hebräische Vers vom Verse im quantitierenden Rhythmus, daß in ihm die einzelnen, ihn konstituierenden rhythmischen Glieder nicht an eine bestimmte feste Anzahl von Silben verschiedenen Wertes gebunden sind. Allein bestimmend in ihm und maßgebend für seinen rhythmischen Charakter sind die Hochton- oder Hebungssilben.

Die Hochton- oder Hebungssilbe bildet mit der zu ihr hinaufführenden Senkung die rhythmische Grundeinheit des poetischen Satzes, den Takt. Sie ist im Takt und infolgedessen auch im

ganzen rhythmisch gegliederten Satze das, was allein festen Bestand hat. Die Hochtonsilben sind die Marksteine, die dem Rhythmus der Verse festes Ebenmaß und harmonische Regelung gewähren. Freiheit der Bewegung herrscht dagegen im Bereiche der Senkung. Die Hochtonsilben werden im rhythmisch gegliederten Satze allerdings gezählt und können nur volltönende Silben sein. Für sie gibt es feste Ordnungen oder Maße. Nur in den Senkungen ist innerhalb einer bestimmten Begrenzung die Zahl und der Charakter der Silben dem freien Bedürfnis des Dichters überlassen.

In dieser Eigentümlichkeit bleibt der rhythmisch gegliederte Satz der Prosarede nahe verwandt. In der Prosarede hängt Ebenmaß, Wohllaut und Kraft des Wortgefüges sehr wesentlich von der allein durch Logik und Stimmung modifizierbaren natürlichen Betonung der einzelnen Worte und einer melodisch natürlichen Abstufung der Tonhöhe der einzelnen Silben in ihnen und auch der Tonhöhe der einzelnen sich logisch zusammenfügenden Satzteile (Hauptworte und Partikeln) ab. Auch im Prosasatz gibt es Hochtonstellen und Senkungsbereiche, und diese sind in ihrer Ausdehnungsmöglichkeit nicht an bestimmte Zahlgrenzen gebunden. Der Prosasatz kann sich frei fortbewegen durch kurze und breitere Bereiche schwach- oder nur halbbetonter Silben hindurch von Hochton zu Hochton, ohne durch andere Grenzmarken in seinem Laufe aufgehalten zu werden als durch die, welche in der natürlichen Entwicklung der zur Aussprache drängenden Gedankenreihen und allenfalls auch in gewissen sprachphysiologischen Umständen ihm in den Weg gestellt werden. In seinem inneren Wesen hat der rhythmisch gegliederte poetische Satz teil an alledem. Auch in ihm trifft man nur dann den vom Dichter selbst empfundenen und gewollten Wohllaut der Worte und macht die in sie hineingelegte Kraft der Gedanken und die ihnen eigene Stimmung wieder lebendig und wirksam, wenn man ihn mit der natürlichen Betonung der einzelnen Worte und Satzteile liest, die Logik und Stimmung erfordern und die den Dichter selbst erfüllten und leiteten, als er ihn schuf. Aber darin unterscheidet sich der poetische Satz von dem Prosasatze, daß er bei aller inneren Freiheit doch an gewisse engere Grenzen gebunden ist. Er kann nicht beliebig lang oder kurz sein, und ebensowenig ist seine innere Gliederung unbegrenzter Willkür freigegeben. Aber gerade die Freiheit und Beweglichkeit in dieser Gebundenheit ist, wie wir sehen werden, der wesentlichste Grund der eigenartigen Schönheit und Kraft des hebräischen Rhythmus, und aus dieser seiner eigenartigen Doppelnatur erklärt sich auch der nicht unansehnliche Reichtum an rhythmischen Formen, über den die hebräische Lyrik verfügt.

1. Blicken wir auf die einzelnen Worte, aus denen sich ein

poetischer Satz oder eine Verszeile aufbaut, so versteht sich von selbst, daß zunächst jedes Wort für sich eine Silbe höher betont fordert, als alle anderen, aus denen es zusammengesetzt ist. Diese eine, in der ungekünstelten gewöhnlichen Aussprache eines Wortes hochbetonte Silbe kommt auch im Rhythmus zunächst allein als Hochtonsilbe in Betracht. Nur ganz besondere, später näher darzulegende Umstände können zu einer Verlegung des Hochtons Anlaß geben.

Kaum bedarf es besonderer Begründung, daß die im Satzgefüge an sich sehr wichtigen Partikel, wie Präpositionen, Konjunktionen, Adverbien, im rhythmisch gegliederten Satze an Lautschwere hinter den Hauptworten, gleichviel ob nominalen oder verbalen Charakters, zurücktreten. Darin weicht die Poesie von der Prosa nicht ab. Präpositionen und Konjunktionen, soweit sie sich nicht ohnehin mit dem folgenden Worte zu einer mehr oder weniger engen lautlichen Einheit zusammenschließen, Negationen und sonstige kurze adverbiale Satzelemente fügen sich meist proklitisch, vereinzelt auch enklitisch, an das Wort, zu dem sie gehören, an und verwachsen mit ihm für die rhythmische Beurteilung zu einer rhythmischen Einheit, d. h. sie bilden mit dem zugehörigen Hauptwort eine Toneinheit; sie ordnen sich dem Hochton des Hauptworts unter. In der Enklisis ziehen sie leicht (ob immer?) den Hochton auf sich, verwachsen auch so mit dem ihnen vorausgehenden Hauptworte zu einer rhythmischen Einheit, berauben aber das Hauptwort tatsächlich des ihm sonst eigentümlichen Hochtons. Hierbei denke ich an נא, auch die nicht seltenen Fälle, wo eine Präposition mit Suffix sich so an ein Wort anschließt, vgl. unten 6.

Indes, es ist wohl zu beachten, daß der hebräische Rhythmus auch in diesen Dingen nicht einem mechanisch wirkenden Gesetze folgt. Er tritt in der Regel nicht wie eine starre Form an das Wortmaterial heran, so daß man es ohne Rücksicht auf sein inneres logisches Gefüge beim Lesen in diese Form einzwängen könnte; vielmehr ist gerade die den Satz beherrschende Logik von entscheidender Bedeutung für die richtige rhythmische Schätzung der einzelnen, auch der sonst untergeordneten Teile des poetischen Satzes, also auch für ihre richtige Betonung bei der rhythmischen Lesung. Allerdings kann es Fälle geben, wo z. B. eine Negation im ersten Halbverse einer Verszeile unbetont ist und aller Nachdruck auf das negierte Wort gelegt wird, während sie im parallelen Satze des zweiten Halbverses mit einem Hochton gelesen werden muß, weil im logischen Gefüge des in die beiden Halbverse gegliederten Gedanken- oder Satzkomplexes auch die Negation eine fühlbare Hervorhebung verlangt. Der Wechsel von nichtbetonter und hochbetonter Partikel in den beiden Halbversen wirkt dann aber im Rhythmus der ganzen Verszeile besonders schön

und kräftig. Zuweilen, freilich in guten Dichtungen nicht allzu oft, stoßen wir auch auf Fälle, wo lediglich das Bedürfnis des Rhythmus zur Betonung eines solchen Wortes nötigt, wo das logische Gewicht desselben eine solche kaum rechtfertigt. Besonders gute Verse sind das freilich nicht.

Beispiele für Hochbetonung der Negation findet man: Ps 10, 12. 15; 17, 1. 3^a; 18, 38. 39. 42; 19, 7; 22, 3 (hier im ersten Halbvers unbetont); 59, 16; 89, 34. 35 (in je einem Halbvers unbetont). 44; 112, 6 (Text in 𝔐 etwas anders). — Cant. 8, 1^β. — Präposition ist betont: תחת Ps. 10, 7; 18, 39 (dagegen nicht betont z. B. 8, 7); על in ועל: 18, 34; 24, 2.

Hier ist nun aber eins noch besonders zu bemerken. In unseren überlieferten Texten finden wir in zahllosen Fällen Partikel, die im Prosasatze notwendig, ja, unentbehrlich sein mögen, die aber in einem poetischen Satze überflüssig sind und in sehr vielen Fällen den Rhythmus schwerfällig machen, wenn sie ihn nicht geradezu zerstören. Dahin gehört das unzähligemal vorkommende ו conj., zumal am Anfang der Verszeilen. Dort ist es, mit Ausnahme ganz weniger, auch durch die Logik gesicherter Fälle (meist ist da ו adversativer Natur), sicher nirgends ursprünglich. M. E. sollte es in sehr vielen Fällen auch am Eingange der zweiten Halbverse wieder getilgt werden als Zusatz prosaischer Abschreiber. Selbst das ו cons. vor Imperf. ist in der poetischen Diktion im Anfange der Verszeile unnötig. Es finden sich im überlieferten hebräischen Texte selbst, außerdem nicht selten aber auch im Gegensatz zum masoretischen Texte in den alten Versionen nicht wenige Fälle, wo das einfache Imperfekt so gebraucht steht, als wenn in der Prosarede ihm ו cons. vorangestellt wäre. Zu beachten ist freilich, daß die rhythmische Betonung solcher Imperfektformen, wenn sie als mit ו cons. verbunden gedacht werden müssen, eine andere ist und sein muß, als wir gewöhnt sind, sie zu betonen. Der Ton kann dann nicht zurückgezogen werden.

Die Texte bieten hierfür nicht wenige Beispiele; im Kommentar ist das Nötige dazu bemerkt. Aus 𝔐 erwähne ich nur folgende Beispiele aus Ps. 18; vgl. dort v. 12 (יָשֶׁת, aber jedenfalls rhythmisch יָשֶׁת́ zu lesen). 17. 18. 19. 21; für die Aussprache solcher Formen (ohne ו) vgl. v. 37 (תרחיב). 40^b (תכריע).

Beispiele von sicher ursprünglichem ו conj. meist mit adversativer Kraft finden sich Ps. 2, 6. 10; 4, 4 (zugleich rhythmisch nötig?); 5, 8^a; 9, 9 (nur rhythmisch gefordert); 22, 7. 20; 59, 9. 17^a; 89, 39.

Unendlich häufig ist כי, auch אשר, von jüngeren Händen eingefügt, wo es der Dichter dem denkenden Leser getrost überlassen konnte und sicher auch überlassen hat, das syntaktische Verhältnis der Sätze zueinander richtig aufzufassen, oder wo der empfängliche und verständige Hörer aus der den Intentionen des Dichters entsprechenden Modulation der Stimme beim Rezitieren der Sätze ohne weiteres herauszuhören vermochte, in welchem Verhältnis die Sätze zueinander stehen. Natür-

lich ist nicht jedes כי am Anfang einer Verszeile verdächtig, nachträglich zugesetzt zu sein. Die Gesetze des Rhythmus lehren aber überall, ob ein כי festgehalten werden darf oder nicht. Ebenso ist nicht jedes אשר, so prosaisch es auch an sich überall ist, erst von jüngerer Hand zugesetzt. In Ps. 1, 1 muß es festgehalten werden, aber in v. 3ª stört es den Rhythmus und dort dürfte es Zusatz sein. Allerdings wird niemand 1, 1 für einen guten Vers halten. Es ist möglich, ja, vielleicht sogar sehr wahrscheinlich, daß man beim rhythmischen Lesen oft statt אשר nur שֶׁ las und den Schlußkonsonanten in einer Verschärfung des Anfangskonsonanten des folgenden Wortes aufgehen ließ. Aber fraglich bleibt, ob wir das ohne weiteres als Gesetz ansehen dürfen. Man sieht nicht recht ein, warum die gewiß meist jüngeren Zeiten angehörigen Urheber dieses אשר nicht dem ihnen sicher geläufigen aramaisierenden Sprachgebrauch gemäß einfach שֶׁ schrieben. — Es bedarf keiner besonderen Begründung, daß die Konjunktion עַד שֶׁ (Cant. 1, 12; 2, 7β), obwohl sie sich eng an das folgende Wort anfügt, dennoch rhythmisch als selbständige Größe behandelt werden muß. — Nicht minder oft haben prosaische Hände die nota accusativi את eingesetzt. Auch sie ist nicht unbedingt überall erst nachträglich eingefügt, aber die Fälle sind m. E. äußerst selten, wo sie, wenigstens in einigermaßen guten Dichtungen, als ursprünglich betrachtet werden darf (Ps. 2, 3; 147, 11ᵇ ist sie ursprünglich, vgl. dazu aber 2). — Recht beliebt ist auch die Einfügung von כל. Sie dient dazu, die Aussage in irgendeiner Richtung möglichst zu steigern, und ist der Ausfluß einer auch sonst im Alten Testament und in anderen Formen zu beobachtenden Neigung gerade der jüngeren Zeiten angehörigen Autoren und Redaktoren, die Dinge möglichst groß und umfassend erscheinen zu lassen, z. B. Zahlen ins Ungeheuere zu erhöhen.

Außerordentlich oft finden wir heute in den poetischen Texten den Artikel, wo er sicher nicht ursprünglich ist, denn sein Gebrauch widerstrebt tatsächlich dem poetischen Stil, und nur in wenigen bestimmten Fällen ist er unumgänglich. Wer beim Versuch, Verse rhythmisch so zu lesen, daß das Gefühl ungehemmten Wohllauts geweckt wird, auf die Wirkung des jetzt so häufig zu findenden Artikels achtet, wird zugestehen, daß diese Wirkung fast durchweg keine angenehme ist. Je nach der Art des Auslauts des vorausgehenden Wortes wird man beim Lesen trotz des konsonantischen Anlauts des Artikels das unangenehme Gefühl eines Hiatus nicht los. Unter Umständen werden auch die Hebungsverhältnisse im Verse nicht unwesentlich durch die Anwesenheit des Artikels beeinflußt. Daß auch in diesem Punkte unsere überlieferten Texte nicht ihre ursprüngliche Gestalt darbieten, ist zweifellos, ergibt sich auch daraus, daß sie in

sehr vielen Fällen selbst noch echt poetische Artikellosigkeit zeigen, wo sie an anderen Stellen den Artikel bieten, ohne daß man sieht, warum es hier und nicht auch dort geschieht. M. E. ist es, wenn anders man die ursprüngliche rhythmische Schönheit der Verse wieder haben will, einfach Pflicht, sie von dem Artikel überall da zu befreien, wo er nicht aus besonderem rhythmischen oder grammatischen Grunde notwendig und ursprünglich ist.

Notwendig ist der Artikel aus rhythmischem Grunde, um zwei aufeinanderstoßende Hochtonsilben voneinander zu trennen, an folgenden Stellen: Ps. 1, 1 (אשרי האיש); 89, 10 (בגאות הים); 107, 23; Cant. 1, 8$^{\beta}$ (בעקבי הצאן). 13 (צרור המר); 4, 6$^{\alpha}$ (יפוח היום) $^{\beta}$ (אל הר המור). Der Artikel in dem Vokativ Cant. 1, 8$^{\alpha}$ u. ö. היפה בנשים ist ursprünglich und nötig. Er verleiht dem determinierten Worte zugleich superlative Kraft. — Ziemlich oft findet man in Psalmen den Ausdruck כל היום oder בכל ה״, aber an keiner Stelle ist m. E. der Artikel ursprünglich. Anderwärts steht auch im überlieferten Texte noch [ב]כל יום, z. B. Ps. 7, 12; 88, 10^{b} (v. 18 dagegen היום?); 145, 2. — Eine sehr gründliche und instruktive Untersuchung findet man hierzu in der Revue des études juives, Tome XXXVII, 1898, p. 203ff. von Mayer Lambert, L'article dans la poésie hébraïque. Er stellt fest, daß der Artikel sich wie in der Prosa gebraucht zeige im Cant. und in den Ps. 123—127; 133. 136f., während er sonst in der Poesie nur wenig vorkomme und dann nur in bestimmten, in der Hauptsache oben schon angedeuteten Fällen. Er stellt ferner fest, daß selbst die so unendlich oft, ja, fast regelmäßig vorkommende Aussprache der Präpositionen בְּ, כְּ, לְ mit dem Artikel des folgenden Nomens schwerlich auf die Dichter selbst zurückgehe, auch sie müsse auf die stark prosaischen Hände der Masora zurückgeführt werden. „On aura introduit en poésie la vocalisation de la prose partout, où le texte consonantique le permettait. Mais ce ne peuvent être les auteurs eux-mêmes, qui ont usé de cette vocalisation contraire aux habitudes poétiques" (p. 208). Auch ich bin zu der Überzeugung gelangt, daß man, mit nur geringen Ausnahmen, sicher der Absicht der Dichter nur dann entspricht, wenn man auch diese Präpositionen ohne den Artikel liest. In nicht wenigen Fällen wird dadurch auch der Rhythmus wohllautender, mindestens fließender. In anderen Fällen freilich ist es rhythmisch gleichgültig, ob wir beim Lesen eines Verses das Š^{e}wā mobile bis zum halben Vokale steigern oder den Artikel hineinlesen. Nur insofern kann dies unter Umständen rhythmisch nicht gleichgültig sein, als die Lesung des Artikels eine Schärfung des folgenden Konsonanten herbeiführt. Je nach dem lautlichen Charakter dieses Konsonanten tritt sogar eine Veränderung des Vokales des Artikels ein, die auch nicht immer rhythmisch gleichgültig ist. — In der wiederholt vorkommenden Redewendung בצר לי hat die Masora regelmäßig בַּצַּר punktiert, aber wir müssen dafür בְּצַר lesen, auch wenn es an einzelnen Stellen rhythmisch gleichgültig sein kann, ob wir so oder so lesen. Ps. 18, 7 muß mit Rücksicht auf den Rhythmus (vgl. unten 9) בְּצַר gelesen werden. In Ps. 4, 2 (nach Beseitigung der Glosse); 107, 6. 13. 19. 28 läßt sich die Lesung בַּצַּר rhythmisch ertragen, aber man wird zugeben, daß die Lesung ohne Artikel Glätte und Wohllaut des Verses nicht unwesentlich hebt. Im übrigen halte ich diese Lesung auch grammatisch für besser.

2. Das Naturgemäße im hebräischen Verse ist, daß ein Wort nur mit einem Hochton gesprochen wird. Die sog. Gegentonsilbe hält sich immer unter der Höhe der Haupt- oder Hochtonsilbe. Nun begegnen wir aber zuweilen Fällen, in denen längere Worte um des Rhythmus willen ohne Zweifel mit zwei Hochtonsilben gesprochen werden müssen,

in denen auch die Gegentonsilbe mit der rhythmischen Kraft einer Hochtonsilbe ausgestattet werden muß. Hierbei ist eins bemerkenswert. Das Wort, das so gelesen werden muß, erhält, soweit ich sehe, vorne immer eine Verstärkung. Die Regelmäßigkeit, mit der man diese Verstärkung beobachten kann, scheint zu beweisen, daß es sich dabei um eine gesetzmäßige Erscheinung im Rhythmus handelt.

In den von mir dargebotenen Texten finden sich folgende Fälle dieser Art: Ps. 2, 3 (את מוסרותימו); 9, 2 (כל נפלאותיך); 10, 4 (כל מזמותיו); 18, 46 (ממסגרותיהם, aber Text zweifelhaft); 42, 6^a. 12^a und 43, 5^a (מה תשתוחחי); 43, 3^b (ואל משכנותיך); 59, 2 (ממתקוממי); Cant. 2, 2 (כשושנה).

3. Beachten wir nun, daß der Hochton im Rhythmus des poetischen Satzes grundsätzlich mit dem natürlichen Hochton der Worte zusammenfällt, und daran ändern auch die in der poetischen Diktion möglichen proklitischen und enklitischen Augmente zunächst an sich nichts, so bedeutet dies, daß die Betonung der Worte im rhythmisch gegliederten Satze anapästisch ist. Der Ton rückt bei allen Worten, auch bei allen zu einer rhythmischen Einheit zusammengewachsenen Worten, nach vorwärts, meist auf die letzte Silbe. Ob das die urhebräische Betonung war, also auch die, die zu der Zeit herrschte, als Flexionsendungen noch vorhanden waren, ist für uns ohne Gewicht, da wir es mit einer Gestalt der hebräischen Sprache zu tun haben, die dieser Urzeit längst entwachsen war und nur hie und da in mehr oder weniger deutlich durch die Poesie erhaltenen Archaismen dürftige Spuren jener Endungen erhalten hat. Der Rhythmus der hebräischen Verse in der Sprachgestalt, die wir im Alten Testament kennen, ist jedenfalls aufsteigend. Das ist mit dem Worte anapästisch gemeint. Es handelt sich nicht um regelmäßige Anapäste im Sinne klassischer Poesie. Diese Eigenart verleiht dem hebräischen Rhythmus von Natur das Gepräge der Lebendigkeit und vorwärtsdringender Kraft, und in Verbindung mit anderen Vorzügen seines Wesens macht gerade sie die tiefe Wirkung verständlich, die empfängliche Gemüter von hebräischen Liedern empfinden, die von wirklich gottbegnadeten Dichtern ausgegangen sind.

4. Besonders wichtig ist die eigentümliche Stellung, die die Nomina segolata im Rhythmus einnehmen. In der Prosa werden sie nach der Überlieferung als Paroxytona gesprochen, und das scheint auch die durch ihre Grundform gegebene naturgemäße Aussprache zu sein. An sich ist auch im rhythmischen Satzgefüge in ungezählten Fällen keine Veranlassung gegeben, von dieser überlieferten Betonung abzugehen. Sie fügt sich dort ohne irgendwelchen Zwang und ohne den Rhythmus irgendwie schwerfällig zu machen in den anapästischen Charakter der Verszeile ein. Aber sehr zahlreich sind auch die Fälle, wo die überlieferte Betonung rhythmisch einfach unmöglich ist, wo der

Rhythmus des Satzes nur dann glatt und wohlklingend wird, wenn man die Segolata oxytonisch liest.

Auf den ersten Blick mag dies auffällig erscheinen, aber es ist kein Grund, diese rhythmische Notwendigkeit ohne weiteres für eine sprachgeschichtliche Anomalie zu halten. Es gibt innerhalb des von den Masoreten festgelegten Sprachgebrauchs eine ziemlich große Anzahl von Worten, die eigentlich Segolata sind und demgemäß auch gesprochen und betont werden sollten, die in Wahrheit aber so gesprochen und betont werden, wie es der Rhythmus gelegentlich auch von anderen, im Alten Testament als reine Segolata behandelten Worten verlangt.

Man vergl. die zahlreichen Fälle, die Ges.-Kautzsch, Gramm.[27] § 93 s–z, notiert hat, und zur Erklärung der Erscheinung als Nachwirkung einer ursprünglich zweisilbigen Grundform ebenda § 84e. Im Aramäischen ist diese Form der gleichen Nomina im Stat. abs. die gewöhnliche; vgl. für das Bibl.-Aram.: Kautzsch, Gramm. § 54; für das jüdisch-palästinische Aramäisch der späteren jüdischen Literatur: Dalman, Gramm.[2] § 25 (hier finden sich in größerer Anzahl als im Bibl.-Aramäisch auch hebraisierende Formen, aber das sind sicher nur Abweichungen von der wirklich reinen aramäischen Aussprache, und es ist schwer festzustellen, ob die Punktation, soweit es eine solche gibt, in diesen Fällen dem Willen der ursprünglichen Verfasser wirklich entspricht); für das Syrische: Nöldeke, Gramm.[2] § 93ff.; Brockelmann, Gramm. § 74. 127. Es darf auch auf die Erscheinung eines vollen Vokals beim zweiten Radikal vor der Pluralendung der Segolata im Hebräischen (gerade im Unterschiede vom Aramäischen) hingewiesen werden z. B. מְלָכִים, und besonders interessant ist die gleiche Pluralbildung von schwachen Stämmen (sogar חֲוָחִים; שְׁוָרִים). Beachtung verdient die regelmäßige Erscheinung dieser oxytonischen Betonung bei den Nomina von Stämmen ע״א und (meist auch von) ל״ה (vgl. dazu Ges.-Kautzsch a. a. O.) Auch die Nomina dieser Gattung von mittelvokaligen Wurzeln sind nicht anders zu beurteilen. So darf und muß man gelegentlich rhythmisch lesen: מָוֶת (Ps. 18, 5. 6); עָוֶל (Ps. 7, 4); אָוֶן (Ps. 7, 15); עַיִן (Ps. 17, 8). In allen diesen Fällen wird diese Lesung nötig um des Rhythmus willen. Ebenso muß sogar zuweilen שָׁוְא gelesen werden, als stände שָׁוֶא da (Ps. 12, 3). Ein zwar nicht unmittelbar hierhergehöriger, aber sehr interessanter und auch für die scheinbar ungewöhnliche Betonung der Segolata lehrreicher Beweis dafür, daß das rhythmische Bedürfnis ganz ungewöhnliche, vielleicht aber sprachgeschichtlich doch nicht ganz bodenlose Erscheinungen zeitigen kann, bietet sich uns in Ps. 8, 8 dar. Dort lesen wir dem Rhythmus angemessen צֹנֶה (vgl. dazu Num. 32, 24?) statt des sonst gewöhnlichen, hier aber dem Rhythmus widersprechenden צאן.

Wir haben also nach alledem keine Veranlassung, an der Abweichung von der masoretischen Betonung der Segolata Anstoß zu nehmen. Schon die im masoretischen Text selbst vorkommenden, scheinbaren Unregelmäßigkeiten lehren, daß die masoretische Betonung nicht unbedingt die einst dem Munde der Dichter und ihrer ersten Hörer oder Leser geläufige gewesen ist. Im übrigen hört man auch heute noch in der lebendigen Poesie der Araber die gleich freie rhythmische Behandlung der Nomina.

5. Wichtig ist ferner die rhythmische Behandlung von Kon-

struktusverbindungen. Bei ihnen gibt es eine zwiefache Möglichkeit rhythmischer Betonung.

Die durch die Konstruktusverbindung gewissermaßen zur grammatischen und begrifflichen Einheit zusammenwachsenden Worte können auch rhythmisch als Einheit angesehen und im Verse behandelt werden. Das heißt: man darf sie beim rhythmischen Lesen unter einen Hochton, dem anapästischen Charakter des hebräischen Rhythmus überhaupt entsprechend, unter den Hochton des zweiten Wortes stellen. Dabei ist aber dies wohl zu beachten. Nicht Willkür hat hier das Regiment. Zunächst darf diese rhythmische Zusammenfassung der beiden Worte nur da geschehen, wo auch im logischen Gefüge des Satzes diese Worte dem Redenden und Lesenden oder Hörenden nur als einheitliches Ganzes von Bedeutung sind und hinter dem Gesamtbegriff die einzelnen Bestandteile der Wortverbindung für das Bewußtsein zurücktreten.

Anders gestaltet sich die Sache, wenn im logischen Gefüge des poetischen Satzes jedes der beiden grammatisch durch den Konstruktus untereinander verbundenen Worte nachdrückliche Beachtung, eine Beachtung fordert, die ihnen nur dadurch in der lebendigen Rede zuteil werden kann, daß ihnen nebeneinander und gegenüber den ihnen nahestehenden Teilen des Satzes eine besondere nachdrückliche lautliche Hervorhebung, also eine Hochbetonung gewährt wird. So kann es leicht begegnen, daß die gleichen miteinander grammatisch eng verbundenen Worte in dem einen Satze rhythmisch unter einem Hochton gelesen werden dürfen, während sie in einem anderen, unter Umständen sogar innerhalb derselben Dichtung rhythmisch gewissermaßen voneinander gelöst werden und ein jedes Wort mit besonderem Hochton gelesen werden muß. Das Richtige zu treffen, setzt demnach völliges, allseitiges, inneres, logisches und stimmungsgemäßes Eingedrungensein in die poetischen Intentionen des Autors eines Verses voraus. Nur wer mechanisch hebräische Verse lesen zu dürfen meint, wird an dieser rhythmischen Doppelnatur der Konstruktusverbindungen, dieser scheinbaren Regellosigkeit, anstoßen und vielleicht sogar zu Falle kommen.

Indes, es handelt sich hier wirklich nicht um eine zu Bedenken treibende Regellosigkeit, vielmehr haben wir in dieser Erscheinung m. E. einen Ausfluß ernsthaftester, dem hebräischen Rhythmus besonders eigentümlicher und ihn auszeichnender Gesetzmäßigkeit zu erblicken. Freilich liegt diese Gesetzmäßigkeit in ihrem tiefsten Grunde nicht in der starren Regelmäßigkeit sich mit einem gewissen Zwang über die zum poetischen Satze zusammengefügten Worte legender metrischer, auch die Betonung normierender Formen. Sie wurzelt vielmehr in der alle ernste und schöne Gedankenentwicklung in Prosa wie in Poesie tragenden und bestimmenden, trotz ihrer Beweglichkeit

doch festen Einheit, zu der sich Logik und Seelenstimmung im Dichter miteinander verschmelzen und aus der seine Verse hervorströmen und in die man nachdenkend und nachempfindend eingedrungen, ja, eingelebt sein muß, will man seine Worte so lesen, wie er sie gelesen wünschen darf. Diese Eigenart des hebräischen Rhythmus macht begreiflich, daß in der Betonung der sich zum poetischen Satze zusammenfügenden verschiedenartigen Redeteile zwar nicht Regellosigkeit, aber doch Freiheit und Beweglichkeit herrscht. So behält in der hebräischen Poesie zwar die Grammatik ihr Recht, auch wird das, was in den rhythmischen Formen auch in ihr von festem Bestande ist, keineswegs erweicht, aber die rhythmische Betonung erfreut sich da, wo eine Verschiedenheit möglich ist, wie auch in dem hier in Frage stehenden Falle, einer Freiheit und Beweglichkeit, die nur in der Logik des Satzgefüges und in der durch sie bedingten Bedeutung des einzelnen Wortes im Satze eine dem Ebenmaß und Wohllaut dienende Schranke findet. Richtige und anstoßfreie rhythmische Lesung auch von Konstruktusverbindungen hat also ein vollkommenes Verständnis der vom Dichter ausgeprägten Gedankenreihen und des Wertes und Gewichtes jedes einzelnen Redeteils und zugleich eine vollkommene Nachempfindung der Seelenstimmung, die sich in die Verse ergossen hat, zur Voraussetzung. Wer sie nicht besitzt, wird hebräische Verse schwerlich überall richtig lesen.

Nun gibt zwar das rhythmische Schema der Verszeilen eines Liedes (s. darüber Abschnitt B) vielfach ohne weiteres dem Leser unausweichlich an, ob er eine Konstruktusverbindung entweder als rhythmische Einheit, sie also unter einem Hochton lesen oder beide Worte rhythmisch ein jedes für sich hochbetont lesen muß. Aber es fehlt keineswegs an Fällen, wo man gegenüber dem Wortlaut der für die rhythmische Beurteilung zunächst in Betracht kommenden poetischen Satzeinheit rein formell in Zweifel sein kann, wie man ein solches Wortpaar beurteilen und behandeln soll. In solchen Fällen hilft nur die Beachtung jener tieferen Quellen rhythmischen Urteils zu einer Entscheidung, die den Intentionen des Dichters gerecht wird und zugleich auch Kraft und Wohllaut des Verses verbürgt.

Es ist natürlich auch nicht ausgeschlossen, daß gelegentlich einmal lediglich das formale rhythmische Bedürfnis zu einer durch Logik oder Stimmung nicht geforderten Sonderbetonung beider durch den Konstruktus miteinander verbundenen Worte nötigt. Selbst wahrhaft begnadete Dichter können solche Verse schaffen, aber in der Regel wird man solche Verse nicht als unbedingt gute empfinden, falls man sie ausgerüstet mit jenen Voraussetzungen liest und nicht bloß äußerlich nach Maßgabe der ihnen eigenen rhythmischen Form rezitiert.

Recht instruktive Beispiele liefert gleich Ps. 2. In v. 2^a verlangt zwar schon das rhythmische Schema die Hochbetonung der beiden Worte מלכי ארץ, aber, wenn das auch nicht so wäre, so würde diese Betonung beider Worte dennoch aus logischen Gründen nötig sein, zumal im ersten Halbverse. Gegenüber den גוים und לאמים in v. 1 blickt hier der Dichter auf ihre fürstlichen Häupter. Es fällt also ganz naturgemäß auch auf מלכי ein Nachdruck, der rhythmisch nicht unbeachtet bleiben darf, während ארץ an sich gleichgültiger ist, so daß man sagen darf, dies Wort sei lediglich des Rhythmus wegen da. — Anders liegt die Sache in v. 10^b. Hier kann, da im ersten Halbverse deutlich angegeben ist, an wen die Aufforderung ergeht, im zweiten Halbverse שפטי א״ als begriffliche und rhythmische Einheit behandelt werden. Einfaches שפטים genügte auch, aber vielleicht hat nur das Bestreben, die einander entsprechenden Halbverse der strophisch zusammengehörigen Verszeilen formell möglichst gleich zu gestalten (vgl. dazu den Komm.) und der (chiastisehe) Parallelismus zu v. 2 dazu geführt, auch hier ארץ anzubringen, um von den lautlichen Zusammenklängen (wovon Abschnitt C, 3 gehandelt wird) zu schweigen. — In v. $8^{b\beta}$ bildet אפסי ארץ eine begriffliche Einheit und, auch wenn das rhythmische Schema nicht Lesung mit einem Hochton forderte, so würde doch hier ein logischer Grund für eine Hochbetonung beider Worte nicht vorliegen. Ein solcher würde nur in Frage kommen, wenn die Enden der Erde irgend einem besonderen Teile der Erde gegenübergestellt wären. — Ferner in v. 9^a ist es nicht bloß rhythmisch, sondern auch logisch vollkommen gerechtfertigt, wenn בשבט ב״ mit zwei Hochtonsilben gelesen wird, denn auf שבט liegt ein Nachdruck, es ist eben ein שבט und nicht etwas anderes, womit der von Jahwe eingesetzte König die Völker „weiden" soll. Dagegen in v. 9^b ist כלי יוצר eine begriffliche Einheit, die eben als solche im Satze von Bedeutung ist; auf dem כלי an sich ruht kein besonderes Gewicht, eher auf יוצר. — Liest man die Verse dieses Psalms mit dem durch die in ihnen wirksame Logik und Stimmung bedingten Pathos, so ergibt sich nach meinem Gefühl die verschiedenartige Hochbetonung der besprochenen Konstruktusverbindungen ganz von selbst; sie erweckt nirgends die Empfindung des Zwanges. — Vgl. ferner 22, $28^{\beta.\gamma}$. $30^{a\beta.\gamma}$, wo ein gewisser begrifflicher, also auch logischer, Gegensatz zur Hochbetonung auch des Nomen regens führt. Wie in v. 28^β ist auch 67, $8^{a\beta}$ und 72, 8^b אפסי א״ mit zwei Hochtonsilben zu lesen. Das lehrt sofort sachlich-logische Erwägung des Inhalts der Sätze. — Instruktiv ist ferner Ps. 2, 6^b הר קדשי, auch von der Masora durch Makkef als Einheit festgestellt, vgl. dagegen 3, 5^b (auch in 𝔐) מהר קדשו mit zwei Hebungen, und hier darf man ohne Bedenken sagen, daß מהר nicht bloß um des rhythmischen Bedürfnisses willen hochbetont sein muß, sondern auch aus inneren sachlichen oder logischen Gründen; ebenso verhält es sich bei derselben Wortverbindung 15, 1^b; 43, 3^b. — Diese wenigen Beispiele mögen genügen. Fast in jedem Liede begegnet man einem oder mehreren Beispielen, an denen man die Richtigkeit dessen, was ich oben ausgeführt habe, in der einen oder der anderen Richtung erproben kann.

6. Nun kommen aber auch Fälle vor, wo zwei Worte zu einer rhythmischen Einheit verbunden, d. h. unter einem Hochton gelesen werden müssen, die nicht, wie Konstruktusverbindungen, auch zugleich eine grammatische Einheit bilden. Aber, soweit ich sehe, dürfen doch auch hierbei nicht ohne weiteres alle beliebigen im Satze zusammenstehenden Worte zur rhythmischen Einheit gemacht werden. Die vorkommenden Fälle lehren, wie ich meine, ziemlich deutlich, daß die so rhythmisch miteinander zusammenzuschließenden Worte syntaktisch

in einem näheren Verhältnis zueinander stehen, so daß die rhythmische Vereinigung einigermaßen auch als logisch gerechtfertigt betrachtet werden darf. Weitere Beobachtungen müssen freilich über diese Erscheinung noch größere Klarheit und Sicherheit bringen. Jedenfalls aber scheint mir nicht unberechtigt zu sein, zu sagen, daß auch in diesem Punkte die hebräische Rhythmik nicht ohne eine gewisse gesetzmäßige Grundlage ist. Überaus wichtig ist die Tatsache, daß auch die Masora diese Erscheinung kennt oder voraussetzt und gelegentlich deutlich festlegt.

Vgl. Ps. 2, 1^{b} יהגו ריק (auch 𝔐). 2^{b} נוסדו יחד (auch 𝔐); 9, 14^{a} ראה עניי; 10, 2^{a} ידלק עני. 11^{a} שכח אל; 22, 8^{b} יניעו ראש. 11^{b} אלי אתה; 107, 9^{b} מלא טוב (auch 𝔐); 112, 5^{a} טוב איש (auch 𝔐). — Cant. 5, 2^{α} ולבי ער. 5^{α} נטפו מור. — Besonders oft findet sich diese enge rhythmische Verbindung, wenn das zweite Wort eine Präposition mit Suffix ist; vgl. z. B. Ps. (17, 3^{a} נמצאה בי im korrigierten Texte) 18, $3^{a\beta}$ אחסה בו (auch 𝔐). $7^{a\alpha}$ בצר לי. 19^{b} למשען לי. 45^{b} יכחשו לי (auch 𝔐); 21, 3^{a}. 5^{b} נתתה לו; 22, 3^{b} דומיה לי; 25, 2^{b} איבי לי. 3^{b} בוגרים בך (Text korrigiert). $7^{b\alpha}$ (vgl. im Text v. 5^{b}) זכר לי (auch 𝔐, ja dort sogar זכר־לי־אתה). 8^{a} טוב הוא (Text korrigiert). 18^{b} ושא לי (Text korrigiert). Cant. 1, 8^{β} צאי לך (vgl. dazu 2, 10, auch 𝔐). 11^{a} נעשה לך (𝔐); 2, 11^{b} הלך לו. 15 אחוז לנו (auch 𝔐); 5, 4 המו עלי; 7, 1^{α} ונחזה בך (auch 𝔐).

7. Verschiebung des Hochtons rückwärts auf die nächste volltönende Silbe oder Gegentonsilbe tritt nur ein, wenn zwei Hochtonsilben aufeinanderstoßen, aber sie ist doch auch nicht in allen solchen Fällen erforderlich.

Überall da, wo Logik und Stimmung der Gedankenentwicklung im Satze nahelegen, die in Frage kommenden Worte mit dem Nachdruck zu betonen, der in der gewöhnlichen, naturgemäßen, also Hochton auf Hochton folgen lassenden Aussprache liegt, muß diese auch beim rhythmischen Rezitieren oder Lesen festgehalten werden. Die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Hochtonsilben wird in solchen Fällen weder vom Sprechenden noch vom Hörenden jemals als Hemmung des Rhythmus oder gar als Mißklang empfunden werden. Ganz von selbst stellt sich zwischen den Hochtonsilben eine Sprechpause ein, deren Kürze oder Länge lediglich von dem Charakter der Stimmung abhängt, aus der heraus der Dichter den Satz geschaffen hat. Lebhafte, erregte Stimmung wird diese Pause verkürzen, um gleichsam Schlag auf Schlag mit den rasch aufeinanderfolgenden Hochtonsilben beim Hörenden oder Lesenden die Wirkung zu erzielen, auf die es abgesehen ist.

In den dargebotenen Texten finden sich folgende Beispiele, an denen man dies erproben kann: Ps. 1, 3^{b} עלהו לא (vgl. Komm.); 99, 5. 9 קדוש הוא; 111, 7 נאמנים כל פ׳ (auf dem כל liegt sachlich großer Nachdruck). — Wenn nach hochbetonter Schlußsilbe des ersten Halbverses der zweite Halbvers sofort mit einer Hochtonsilbe beginnt, so gehört das nicht hierher, denn die beide Halbverse voneinander scheidende Cäsur trennt die Hochtonsilben selbstverständlich auch für das rhythmische Gefühl. Vgl. so Ps. 14, $1^{a.b}$; 110, 1^{a}.

Der Zusammenstoß zweier Hochtonsilben wird besonders häufig durch eine Segolata an zweiter Stelle herbeigeführt. Grundsätzlich kann auch in solchen Fällen wohl die herkömmliche Betonung festgehalten werden, nur wird auch dabei alsdann durch eine Sprechpause Hochton von Hochton angemessen geschieden. Meist aber wird die unter 4 besprochene oxytonische Lesung der Segolata das Zusammentreffen der Hochtonsilben beseitigen.

Vgl. z. B. Ps. 2, 2^a מלכי ארץ; hier ארץ zu lesen und dem Worte damit im Satze höchstmöglichen Nachdruck zu verleihen, dazu liegt nicht die mindeste Veranlassung vor. Man kann aber auch nicht durch die Hochtonverlegung מלכי helfen, weil damit sofort ein neuer Zusammenstoß mit dem Hochton des ersten Wortes eintreten würde, der ebensowenig gerechtfertigt wäre, aber auch nicht mehr beseitigt werden könnte. Vgl. ferner 7, 4^b אם יש עול. 15^a יחבל און, hier wäre die Lesung יחבל און möglich, und es kann nur die subjektive Empfindung entscheiden, wie man lesen soll oder will; 14, 4^b; 18, 5^a. 6^b (hier wäre allenfalls auch Zurücklegung des Hochtones möglich, entspricht m. E. aber der den Vers beherrschenden Stimmung nicht) usw. — Im überlieferten Text ist an sehr vielen Stellen der Zusammenstoß durch den Artikel vor dem zweiten Worte beseitigt (siehe dazu unten letzten Absatz), aber da der Artikel in nahezu allen Fällen verdächtig ist, von mehr prosaisch als poetisch empfindenden Leuten nachträglich eingefügt zu sein, so stoßen sofort, nachdem wir ihn getilgt haben, die Hochtonsilben wieder aufeinander und es fragt sich dann, wie dem Übel abgeholfen werden kann, falls nicht innere Gründe raten, die Betonung festzuhalten. Vgl. z. B. Ps. 8, $2^{a\beta}$; 13, 4^{δ} (𝔐 hier אישן המות, aber schwerlich ursprünglich); 18, 8^a; 46, 9^{δ}; 99, 1^b. — Cant. 3, 9^a; 7, 3^{α}. 13^{β} (פרחה הגפן).

Besonders häufig wird der Zusammenstoß der Hochtonsilben eintreten, wenn das zweite Wort einsilbig ist und beide Worte im Rhythmus ihre Selbständigkeit aus inneren Gründen behaupten müssen, also nicht zu einer rhythmischen Einheit zusammengefaßt werden dürfen. In Fällen wie denen, die oben im ersten Absatz angemerkt wurden, in denen Logik und Stimmung Hochton bei Hochton fordern, kann natürlich von einer Zurückverlegung des Hochtons beim ersten der beiden Worte gar nicht die Rede sein. Da wirkt sie, wie gesagt, auch im Rhythmus schön und kraftvoll. Anders liegt die Sache indes, wenn zwar auch Logik, Stimmung und Rhythmus des Satzes selbständige Hochbetonung beider Worte verlangen, aber dem ersten Worte im Satzgefüge doch nicht das gleiche Schwergewicht zukommt, wie dem zweiten, dann wird der Zusammenstoß der beiden Hochtonsilben, den man als Härte, ja, unter Umständen gar rhythmisch als übellautend empfinden würde, dadurch beseitigt, daß der Hochton des ersten Wortes rückwärts verlegt wird. Auch der Masora ist diese Erscheinung wieder nicht unbekannt.

Vgl. Ps. 3, 7^a מרבבות עם (wenn der Text richtig ist; die Lesung לא אירא ist lediglich rhythmisch begründet, aber der Wortlaut des Verses überhaupt zweifelhaft); 4, 3^b תאהבון ריק; 5, $4^{b\beta}$ יגרך רע (auch 𝔐); 7,5^a (𝔐); 9, 14^b (𝔐); 18, 11^b. 13^b (𝔐). 20^b (?); 19, $8^{a\beta}$. $^{b\beta}$. (𝔐; in v. $9^{a\beta}$ ist die Zurückwerfung des Hochtones durch Änderung von

לב in לבב vermeidbar, und das so entstehende Gleichgewicht der strophisch zusammengehörigen Halbverse $9^{a\beta}$. $^{b\beta}$ empfiehlt diese Änderung); 23, $4^{a\beta}$; 24, 1^{b} (𝔐); 46, $5^{b\alpha}$; 59, 3^{a}. 7^{b}. 15^{b} (𝔐). Cant. 8, $9^{\alpha.\beta}$.

Zuweilen haben auch Dichter selbst bei einsilbigen Worten an zweiter Stelle die Hochtonsilben dadurch auseinandergehalten, daß sie den Artikel vorsetzten. Sie folgten dabei einem Zwang des Rhythmus.

Beispiele dazu vgl. oben in 1.

8. Die Silben, die zwischen den Hochtonsilben stehen und von einem Hochton zum andern führen, bilden die Senkung. Sie sind für die Schönheit des Rhythmus durchaus nicht gleichgültig, vielmehr tragen gerade sie sehr viel dazu bei, den Wohlklang der Verse zu fördern.

Die Senkungen sind im Verse das Gebiet, in dem Freiheit und Bewegung herrschen. Allerdings sind auch sie nicht ohne eine feste gesetzliche Schranke. Ihr Bereich kann nicht willkürlich über ein gewisses Maß hinaus ausgedehnt werden. Gewiß setzt auch die sprachphysiologische Möglichkeit in der Prosarede der Häufung unbetonter oder schwachbetonter Silben zwischen den mehr oder weniger hochbetonten, den lautlichen Fortschritt der Rede melodisch markierenden Silben eine Grenze. Aber in der Prosarede ist, soweit ich sehe, diese Grenze doch auch nicht an eine feste Norm gebunden oder kann wenigstens als individuell beweglich angesehen werden. Anders steht die Sache bei dem rhythmisch gegliederten poetischen Satze. In ihm darf m. E. der Bereich der Senkung drei volltönende Silben nicht überschreiten. Sollten Fälle vorkommen, in denen vier Silben von einem Hochton zum andern führen, so ist entweder der Verdacht gerechtfertigt, daß der Text nicht mehr in ursprünglicher Gestalt und Reinheit erhalten ist (die nachträglichen Zusätze prosaischer Abschreiber oder Herausgeber, wie Artikel, את u. a. sind Ursache solcher Abweichungen), oder es ist auch die Möglichkeit ins Auge zu fassen, daß die masoretische, wesentlich von der feierlichen Art der Rezitation der Texte im Synagogendienste bestimmte Vokalisation eine Abweichung von der Norm verschuldet hat. Wir haben aber, so wertvoll sprachgeschichtlich diese Vokalisation selbstverständlich ist, dennoch kein Recht zu der Annahme, daß auch der Dichter selbst einst seine Worte so gesprochen hat und hat gesprochen wissen wollen. Wir dürfen voraussetzen, daß die Dichter sprachen, wie man im täglichen Umgang sprach, daß also manche Silbe mit flüchtigerem Vokale gesprochen wurde, als es nach der masoretischen Vokalisation möglich ist. Wir sind demnach m. E. berechtigt, mit der Möglichkeit zu rechnen, daß da, wo es jetzt mehr als drei Silben in der Senkung zu geben scheint (schwerlich findet man in den von ihren prosaischen Zutaten jüngerer Hände gereinigten Texten manche; sie müßten mir

entgangen sein), entweder der Text nicht mehr in Ordnung ist oder die Aussprache der Worte oder eines Wortes ursprünglich eine andere war (vgl. hierzu auch unter 9).

Ps. 119, 166[a] ist ein solcher Fall: שִׂבַּ֫רְתִּי לִישׁוּעָתְךָ֫ יְהוָ֫ה. Nach masoretischer Vokalisation liegen zwischen dem ersten und zweiten Hochton vier volltönende Silben. Es wäre denkbar, daß das Personalafformativ des Verbums in der lebendigen rhythmischen Rede so weit verkürzt wurde, daß es fast als abgeschliffen gelten konnte. Aber ich kann an eine solche Möglichkeit doch auch nicht recht glauben, zumal angesichts der lautlichen Verhältnisse sonst in diesem umfangreichsten Psalm und auch der fast durchweg, soweit der Text tadellos erhalten ist, zu beobachtenden formalen rhythmischen Regelmäßigkeit. Man kann hier helfen, indem man das zweite und dritte Wort des Halbverses umstellt.

Wir dürfen es also m. E. unbedenklich als Gesetz ansehen, daß der Bereich der Senkung in einem guten poetischen Satze das Maß von drei Silben nicht überschreiten darf. Die in den dargebotenen Texten vorliegende, immerhin ziemlich große Fülle von Material, das nicht erst durch kritische Maßnahmen gewonnen, sondern so, wie es dasteht, von der Masora überliefert ist, genügt vollkommen, um den Beweis dafür zu liefern.

Innerhalb dieser Begrenzung hat der Dichter Freiheit der Bewegung. Er ist nicht gebunden, immer die Zahl von drei volltönenden Silben in der Senkung hören zu lassen. Er darf sich vielmehr ganz von dem Bedürfnis bestimmen lassen, den nach rhythmischem Ausdruck verlangenden Gedankenreihen allseitig befriedigenden inhaltlichen und melodischen Ausdruck zu geben, und genügt ihm dazu eine volltönende Silbe oder erfordert es zwei solcher Silben oder erreicht er das poetische Ziel schon mit einem kurzen Vokalanstoß oder einem halbvolltönenden Vokal, mit einem Š^ewā, hinter dem ja sprachgeschichtlich meist ein kurzer Vokal zu suchen ist, so tut er in jedem Falle dem rhythmischen Gesetze genug. Ja, es ist dies — wie wir schon erfahren haben (vgl. 7) — auch dann der Fall, wenn der Senkungsbereich nur durch eine Sprechpause zwischen den beiden Hochtonsilben ausgefüllt ist. Es ist auch nicht erforderlich, daß in einer und derselben Verszeile irgendwelche Gleichförmigkeit in den sie füllenden Senkungsbereichen erstrebt wird, erst recht wird dies nicht gefordert für die strophisch sich zusammenschließenden Verszeilen. Allerdings kann man beobachten, daß in manchen Liedern, vielleicht dem Dichter selbst unbewußt und ihm von seinem starken Gefühl für rhythmisches Ebenmaß eingegeben, der Trieb wirksam ist, die einander entsprechenden Versglieder der strophisch zusammengehörigen Verszeilen in ihrer rhythmischen Gliederung möglichst gleichförmig zu gestalten. Aber die Wirkung dieses Triebes macht sich, soviel ich sehe, immer auch nur innerhalb jeder einzelnen Strophe geltend und nur für sie. Dagegen formale Gleichförmigkeit außer in dem Schema der Hochtonsilben oder Hebungen

auch in den Senkungen durch eine ganze Dichtung hindurch wird nicht erstrebt. Allerdings liegt auch dies nicht außer dem Bereiche der Möglichkeit für die hebräischen Dichter.

Ein lehrreiches Beispiel hierfür bietet Ps. 2, vgl. dazu den Komm. Es ist auch anderwärts gelegentlich von kritischer Wichtigkeit, auf diesen in der hebräischen Rhythmik wirksamen Trieb acht zu geben.

Die Freiheit und Beweglichkeit der rhythmischen Rede ist indes auch in der Gestaltung der Senkungen nicht gleich Willkür und Maßlosigkeit. Man darf sagen, sie finde nach zwei Seiten hin eine normierende Schranke. Zunächst findet sie sich eingeschränkt in bezug auf die Möglichkeit einer Ausdehnung des Senkungsbereichs. Sodann aber bilden auch hier die schon wiederholt hervorgehobenen psychologischen Voraussetzungen den festumschriebenen Untergrund, auf dem sich die Bewegungsfreiheit der rhythmischen Rede vollziehen muß und vollzieht; sie sind die Kräfte, denen im Rhythmus der sprachliche Ausdruck gehorchen muß und von denen allein auch Maß und Charakter der Senkung bestimmt wird.

Diese freie Beweglichkeit im Bereiche der Senkungen innerhalb der angedeuteten Schranken ist nun aber eine Hauptquelle der besonderen formalen Schönheit des hebräischen Rhythmus, ja, man darf auch hinzusetzen, seines oft so eindrucksvollen inhaltlichen und formalen Ebenmaßes und seiner tiefen melodischen Wirkung auf den Hörer oder Leser. Die Hochtonsilben bilden gleichsam die festen Marksteine auf dem Wege, auf dem die poetischen Gedanken dahinfließen und in denen sie einen festen Anhalt haben für ihre rhythmische Gliederung. Um sie spielen in der Tiefe die Silben der Senkung, bald langsam absteigend von dem einen Hochton und wieder ansteigend zum folgenden, bald wie nach jähem Absturz von dem einen Hochton sich mit energisch vorwärtsstrebender Kraft wieder hinaufringend zu einer neuen Hochtonsilbe. Je kürzer die Senkung, je schneller Hochton auf Hochton folgt, um so deutlicher empfindet der Hörer oder Leser die Wucht der Gedanken und die Stärke und Bewegtheit der Seelenstimmung, die im Dichter wirksam waren, als er sein Inneres sich in Rhythmen ergießen ließ. Breite der Senkung, volltönende Silben in ihr, zumal wenn sie sich häufen bis zum zulässigen Maß, können auch voll Kraft und Wucht sein, aber sie erwecken doch die Empfindung, aus ruhigerer, festerer Stimmung hervorgeboren zu sein. Alles in allem: Lebendigkeit und Beweglichkeit in den Senkungen zusammen mit der Festigkeit der Hochtonsilben, alles normiert in dem Sinne, wie wir es kennen lernten, das ist in Wahrheit der Quell der eigenartigen Schönheit und Kraft des hebräischen Rhythmus.

9. Ein besonderes Wort muß hier dem rhythmischen Cha-

rakter des zum ersten Hochton einer Verszeile *hinaufführenden Verseingangs* gewidmet werden.

Der Verseingang ist formell auch zu den Senkungen zu rechnen. Dem anapästischen Charakter des Rhythmus entsprechend ist er natürlich ein *Aufstieg* aus der Tiefe zum ersten Hochton. An sich kann eine Verszeile mit einer hochbetonten Silbe beginnen und so dem Rhythmus statt anapästischen trochäischen oder daktylischen Charakter aufprägen, aber mir ist in wirklich originellen Liedern oder Liederfragmenten ein unbedingt sicherer Fall dieser Art nicht bekannt. Wo ich einem solchen Fall begegnet bin, habe ich Ursache zu Bedenken gegen die wirkliche Ursprünglichkeit des Verseingangs.

Beispiele finden sich Ps. 7, 16^{a}; Cant. 2, 8^{a}; 7, 8^{a}. In allen diesen Fällen handelt es sich um Zusatzverse oder, nach dem Ausweis des Rhythmus, um glossatorische Vermehrungen. Sie beweisen also nichts. — Anders liegt die Sache bei rhetorischen Ergüssen mit rhythmischer Gliederung, wie sie uns in prophetischen Reden begegnen. Aber davon reden wir hier nicht.

Der Aufstieg zum ersten Hochton kann nun auch die Breite der Senkung haben, aber er ist in seinem Umfang auch an die gleiche Grenze gebunden. Die größte mögliche Breite umfaßt *drei* volltönende Silben. Sie ist aber selten anzutreffen. Sie kann auch nur *zwei* Silben umfassen, und solche Aufstiege finden sich häufiger. In besonders zahlreichen Dichtungen aber besteht der Verseingang nur aus *einer* Silbe, und er kann sogar nur aus einem halbstarken Vokal oder nur einem Vokalanstoß bestehen. In letzterem Falle darf man aber nicht den unbestimmten Charakter des Š^{e}wā vergessen, auch nicht, daß, wie schon bemerkt wurde, sprachgeschichtlich hinter ihm ein voller, wenn auch kurzer Vokal steht. So wird auch begreiflich, daß sehr oft Š^{e}wā rhythmisch so behandelt wird, als stände ein voller, wenn auch nur kurz zu sprechender Vokal da, nicht minder oft aber auch, als sei der Konsonant, zu dem es gehört, vokallos und schließe sich mit der folgenden Silbe zu einer lautlichen Einheit zusammen. Der Rhythmus entscheidet, wie im einzelnen Falle Š^{e}wā behandelt werden muß. In der Hauptsache hat dies aber Bedeutung nur für den Verseingang (s. gleich nachher).

Dreisilbige Aufstiege bieten Ps. 125, 1. 2 (aber dieser Psalm ist formell wenig regelmäßig und stammt nicht von einem wirklichen Dichter, darüber hoffentlich später einmal Näheres) und vielleicht auch Cant. 2, $7^{\alpha.\beta} = 3, 5^{\alpha.\beta}$. — *Zweisilbig* ist der Aufstieg Ps. 1, $5^{a.b}$ (aber vgl. Komm.); 18, 26. 27; Cant. 1, 5. 6^{a}. $7^{\alpha.\beta}$. $8^{\alpha.\beta}$; 2, $15^{\alpha.\beta}$. 16. 17^{β}; 3, 9. $10^{\alpha(.\beta?)}$; 4, $8^{\alpha.\beta}$. 9. 10. 11. 13; 5, $8^{\alpha.\beta}$. $9^{\alpha.\beta}$; 6, 11^{α}. 12.

Wie die Senkungen überhaupt, so ist auch der Aufstieg zum ersten Hochton für die Ausprägung der Stimmung, die der Dichter in den Rhythmus hineinlegen will, von großer Wichtigkeit. Man darf sagen, die geringere oder größere Breite des Aufstiegs gibt der ganzen folgenden Verszeile ihr charakteristisches Stimmungsgepräge. Gerade

in ihm kommt zunächst zum Ausdruck, ob das Gemüt des Dichters lebhaft bewegt ist oder die zum rhythmischen Ausdruck drängenden Empfindungen nur ruhige Wellen schlagen. Beachtet man dies, so wird ein festes rhythmisches Gesetz der hebräischen Lyrik, das sich mir immer bestimmter aufgedrängt hat, leicht begreiflich gefunden werden. Es ist festes Gesetz des hebräischen Rhythmus, daß alle Verszeilen einer wirklich reinen, in sich abgerundeten, einheitlichen lyrischen Dichtung den gleichen rhythmischen Charakter tragen. Das findet seinen Ausdruck in der Gleichheit des rhythmischen Schemas, wovon weiter unten zu reden sein wird. Es findet aber insonderheit auch darin seinen Ausdruck, daß der Aufstieg zum ersten Hochton in allen Verszeilen desselben Liedes gleich breit, daß also der rhythmische, d. h. aber zugleich der Stimmungscharakter der Verseingänge aller Verszeilen gleichartig ist. Dies Gesetz entspricht der Tatsache, daß alle echten lyrischen Ergüsse trotz alles möglichen Hin- und Her- und Durcheinanderwogens der Empfindungen und der aus ihnen hervorgeborenen Gedanken dennoch im tiefsten Grunde in einer in sich einheitlichen Gemütsstimmung, in einem in sich einheitlichen seelischen Bedürfnis nach poetischer Aussprache wurzeln. Bei aller Freiheit und Beweglichkeit des rhythmischen Ausdrucks in seiner Entfaltung in Versen und Strophen wird also diese einheitliche, tiefinnerste, psychologische Grundstimmung sich überall im Liede fühlbar erweisen, und dies einheitliche Grundstimmungsgepräge verkörpert sich formal vornehmlich in der Gleichheit des rhythmischen Charakters des Verseingangs, des Aufstiegs zum ersten Hochton. Daß dies Gesetz für die Kritik von großer Wichtigkeit ist, bedarf keines besonderen Wortes.

Die vorgelegten Texte beweisen die Tatsache dieses Gesetzes. Gewiß findet sich eine ganze Reihe von Abweichungen, aber die erdrückende Masse von Verseingängen, die dem Gesetze entsprechen, beweist die Richtigkeit der Beobachtung und gibt Anlaß, die Abweichungen teils als aus Verderbnissen des Textes hervorgegangen, teils wohl auch als Beweise dafür anzusehen, daß einzelne Lieder nicht von wirklich originellen Dichtern herrühren. — Bedeutsam ist hier besonders Ps. 8, 8ª. Hier ist offenbar die ungewöhnliche Wortform צֹנֶה statt צאן durch das rhythmische Bedürfnis herbeigeführt. Der Eingang von v. 7 widerspricht in der überlieferten Form dem Gesetz. Hier darf man wohl fragen, ob beim rhythmischen Lesen nicht eine Verflüchtigung des Vokals der zweiten Silbe eintreten darf (= תַּמְשְׁלֵהוּ, aber Šᵉwā als i-haltiger Vokalanstoß zu sprechen). So habe ich kein Bedenken getragen, Ps. 107, 7ª [וַ]יַּדְרִכֵם zu lesen. Dazu bietet uns ja die Masora selbst willkommene Parallelen: vgl. Ps. 65, 10: תַּעְשְׁרֶנָּה und 1 Sam. 17, 25: יַעְשְׁרֶנּוּ; Jer. 9, 2 וַיַּדְרְכוּ; ferner 1 Sam. 14, 22 וַיַּדְבְּקוּ u. a. vgl. dazu Ges.-Kautzsch, Gramm.[27] § 53n. 𝔐 bietet Ps. 149, 5, offenbar auch unter dem Einfluß rhythmischer Tradition und zur Charakteristik des hier in Frage stehenden rhythmischen Gesetzes besonders bedeutsam יַעְלְזוּ am Anfang des Verses und nicht יַעַלְזוּ. Ich glaube daher

auch unbedenklich Ps. 89, 27 יִקְרָאֵנִי lesen zu dürfen. — Auch sonst habe ich in den Verseingängen gelegentlich kritisch in die überlieferte Gestalt eingreifen müssen und die Begründung dafür im Komm. gegeben, worauf ich verweise. Es ist aber praktisch, hier alle diese Fälle aufzuzählen. Es sind diese: Ps. **1**, 3; **2**, 2. 12^{a}; **9**, 7. 10; **11**, 1^{b}; **12**, 5^{b}; **14**, 3. (6?) 7^{a}; **15**, $3^{b\alpha}$ (Umstellung der Worte); **16**, 11^{b}; **19**, 6. 9^{a}. 11; **21**, 12; **22**, 7. 8; **24**, 3; **25**, 5^{a}. 8. 14(. 21 ist auch korrupt); **42**, 4^{a} (Änderung der Betonung); **56**, 6^{b}; **59**, 4^{a}. 8; **62**, 2. 6; **107**, 7 (s. o.); **110**, 1^{b}; **111**, 3, 6; **112**, 3. 6 (Wortumstellung). 7. — Cant. **1**, 2; **2**, 10. 12 (Wortumstellung); **3**, 1^{α}. 11^{β}; **4**, 1^{β}. $8^{\alpha.\beta}$. 11 (Korrektur und Umstellung). 13; **5**, 13^{β} (16^{β} ist sicher verdorben, vgl. Komm.); **6**, 2^{β} (Text korrupt); **7**, 1^{β}. $2^{\alpha.\beta}$. 8 (Wortumstellung); **8**, 8^{β}. Das ist, wie man zugeben wird, im Vergleich zu der großen Menge von Verszeilen in unsern Texten eine relativ recht kleine Zahl von kritischen Eingriffen. Die Bedeutung ihrer Anzahl wird noch geringer, wenn man die einzelnen Lieder in Betracht zieht. — In den überlieferten Texten finden sich auch Unregelmäßigkeiten in den Verseingängen, die nicht ohne weiteres wegkorrigiert werden können, auf die im Komm. überall aufmerksam gemacht ist und die teilweise in Interpolationen sich finden, also nicht nach den ursprünglichen Liedern sich zu richten brauchen oder bei denen wahrscheinlich eine besondere rhythmische Beurteilung der Vokalisation den Anstoß zu beseitigen vermag, wie z. B. Ps. **1**, $5^{a.b}$; **5**, 13; **8**, 7 (s. o.); **20**, 2; **25**, 10. 21 (beidemal Text sicher nicht in Ordnung); **43**, $4^{a.b}$ (Zusatzstrophe); Cant. **8**, 1^{α}–2^{β} (sicher auch nicht ursprüngliches Stück der Dichtung). —

Zuletzt mache ich noch darauf aufmerksam, daß dies Gesetz nur für den Eingang der Verszeile überhaupt gilt, nicht aber für den des zweiten Halbverses oder anderer durch rhythmische Cäsuren gebildeter Versglieder. Dort gilt vielmehr die Freiheit der Bewegung, wie in den Senkungen nach dem ersten Hochton der Verszeile.

10. Der anapästische Charakter des hebräischen Rhythmus bringt es mit sich, daß die Verszeilen im ganzen wie auch die Halbverse oder die weiteren durch Cäsur voneinander geschiedenen Versglieder in überaus zahlreichen Fällen mit einer Hochtonsilbe endigen. Sie können aber nach der letzten Hochtonsilbe auch noch eine schwachbetonte abhängende Silbe haben, wenn das letzte Wort oder die letzte rhythmische Einheit von Natur paroxytonisch ausklingt. Dies tritt ein, wenn das letzte Wort eine Segolatform ist und die dieser eigentümliche gewöhnliche Betonung auch im Rhythmus festhalten kann, ferner wenn das letzte Wort in seiner grammatischen Form in der natürlichen, also auch vom Rhythmus nicht anders bestimmten Rede den Hochton nicht auf der letzten Silbe trägt. Trifft dies am Ende des ersten Halbverses einer Verszeile oder am Ende eines kürzeren durch Cäsur abgetrennten Versgliedes ein, so hat, soweit und wenn ich recht sehe, die abhängende Silbe keinen Einfluß auf den Anfang des nächsten Halbverses oder Versgliedes. Seine Breite ist unabhängig von dieser Silbe. Allerdings wird schwerlich oft auf diese Weise eine Senkung (abgesehen von der durch die Cäsur bewirkten natürlichen Pause) geschaffen, die sich über das normale Maß hinaus ausdehnt.

Es liegt nahe, an dieser Stelle zu fragen, ob die alte hebräische Dichtung eine *Pausalaussprache* gekannt hat, wie dieselbe von der Masora festgelegt worden ist. Ich glaube guten Grund zu haben, diese Frage zu verneinen. In der liturgischen Rezitation mag sie schon früh heimisch geworden sein und sich immer mehr zu einer Art System entwickelt haben, aber damit ist nicht gesagt, daß sie auch der natürlichen lebendigen Sprache, in der die alten Dichter selbst und ebenso auch ihre nächsten Rezitatoren oder Leser gesprochen haben, eigentümlich war. Dazu darf nicht übersehen werden, daß die masoretische Pausalaussprache mit der oft durch mancherlei Zusätze arg prosaisch gewordenen Gestalt der Liedertexte rechnet, wie wir sie heute lesen. Vielleicht darf man als analog den Unterschied ansehen, der zwischen natürlichem, dem Inhalt und Geist der Dichtung völlig adäquatem Lesen oder Rezitieren eines unserer Kirchenlieder und der Art besteht, wie sie gesungen werden. Die natürliche rhythmische Lesung der Verszeilen führt immer wieder von selbst dazu, die *letzte* Silbe der Verszeile *hochbetont* zu lesen, es sei denn, wie gesagt, daß die grammatische Form des letzten Wortes paroxytonische Lesung ermöglicht. Ein Problem freilich bleibt die geschichtliche Entstehung und Entwicklung der Pausalbetonung.

11. Ein gewisses Schwanken läßt sich beobachten in der rhythmischen Betonung von Verbalformen mit Afformativen und von Substantiven und Verbalformen mit Suffixen. Zuweilen wird der Hochton auf das Afformativ oder Suffix verlegt werden müssen, wo es in der Prosa nicht geschehen würde; zuweilen aber auch wird er vor den Zuwachs am Ende auf die letzte volltönende Silbe des Stammworts gelegt, wo man ihn in Prosa auch nicht lesen würde. Diese Abweichungen in der Betonung sind vielleicht in den meisten Fällen Wirkungen des Rhythmus, aber sie lassen sich zuweilen auch, zumal wo Suffixe in Frage stehen, aus der Logik des Satzgefüges begreifen und begreiflich machen, denn auch diese Afformative und Suffixe stehen in einem bestimmten syntaktischen Verhältnis (Subjekt oder Objekt) zu dem Verbalbegriff. Bei vollem innerlichstem Verständnis eines Liedes und seiner Teile und wirklich lebendiger Empfindung auch für die Formen des Rhythmus und sein eigentümliches Wesen wird man im einzelnen Falle beim Lesen der Verse nicht leicht zweifeln, wohin man den Hochton zu legen hat.

12. Endlich stelle ich gegenüber anderer Beurteilung fest, daß das Suffix II p. sing. ךָ (zuweilen auch כָה geschrieben) rhythmisch so gesprochen werden muß, wie es die Masora fordert, nicht aber nach Analogie der pausalen Aussprache abgeschliffen werden darf. Gewiß, die Fälle, wo man, ohne den Rhythmus zu stören, nach dieser Aussprache lesen kann, sind recht zahlreich, aber in keinem Falle liegt

nach meiner Erfahrung und Überzeugung die Notwendigkeit vor, so zu lesen. Dagegen gibt es eine erhebliche Anzahl von Fällen, wo diese Aussprache durch den Rhythmus ausgeschlossen wird, wo der Rhythmus unbedingt fordert, den Hochton auf das als offene Silbe auslautende Suffix fallen zu lassen, und diese Fälle lassen sich nicht als Ausnahmen behandeln.

Die in den Texten vorkommenden Fälle dieser Art sind folgende: Ps. 5, $4^{b\alpha}$. $12^{a\alpha}$ (hier könnte man allerdings mit Beibehaltung von כל auch lesen: כל חוֹסֵי בָךְ); 7, 2^{a}; 9, $(2^{a}.)$ 3^{a}. 11^{a}; 20, 5^{a}; 22, $5^{a(.b)}$. $6^{(a).b}$; 25, 2^{a}; 89, $12^{a\alpha}$. $14^{a\alpha}$. 19^{a} (nach Tilgung von כי); Cant. 1, 4^{β} (hier könnte ונשמחה בָךְ gelesen werden, aber m. E. weist hier die alle Worte des Halbverses — vgl. auch den zweiten Halbvers — schließende Silbe ā und zugleich auch die lebhaft vorwärtsdrängende Stimmung, die den Vers beherrscht, auf vollbetonte Aussprache des Suffixes ךָ hin); vgl. auch 1, 2^{a}, wenn die Abänderung der Lesart richtig ist. — Auch sonst finden sich Verse, in denen die Assonanz die Aussprache des Suffixes ךָ fordert, vgl. Ps. 9, $3^{a.b}$. Hier beachte man auch v. 2 nach der unbedingt notwendigen Korrektur des ersten Wortes, denn auch hier scheint mir der lautliche Parallelismus des ersten Wortes des zweiten Halbverses und der in der Endung ā so deutlich hervortretende lautliche Zusammenklang beider, zur Strophe sich zusammenschließenden Verszeilen zu fordern, daß man אודךָ spricht. Ebenso verweise ich in Ps. 9 auf v. $15^{a.b}$, wo das zweite und dritte Wort der Halbverse kraftvoll und schön ausklingen und eine wirkungsvolle Assonanz herbeiführen, wenn man ךָ spricht. Vgl. ferner 20, 4. 5. — In Ps. 5, $4^{b\beta}$ haben wir den Fall, daß der Rhythmus die herkömmliche Aussprache ךָ verlangt, denn bei der Aussprache nach Art der Pausa würde der Hochton auf den sog. Bindevokal fallen, also יגרךָ gelesen werden müssen; damit aber stießen alsdann die zweite und dritte Hochtonsilbe wieder unschön zusammen, und sollte dies vermieden werden, so müßte der zweite Hochton zurückweichen und die das Suffix bildende Silbe in einer Weise verkürzt werden, an deren Zulässigkeit ich glaube zweifeln zu dürfen.

M. E. ist, wie in den angegebenen Fällen, auch in allen anderen zu lesen, wo man an sich auch den Vokal des Suffixes abschleifen könnte.

An sich ist es freilich nicht unmöglich, daß die vokalisch auslautenden Suffixe, wenn sie nicht Hochbetonung erforderten, bei lebhafter rhythmischer Rezitation oder Lesung eine Schwächung erfuhren, vielleicht manchmal eine fast völlige Abschleifung, so daß von ihnen etwa nur noch ein leiser lautlicher Nachhall hinter ihrem natürlich unveränderlich bleibenden konsonantischen Bestandteil übrigblieb. Aber tatsächlich sehe ich nirgends eine zwingende Veranlassung, eine solche Abschleifung beim rhythmischen Lesen der Verse eintreten zu lassen, da überall in reinen und guten Verszeilen auch die Suffixsilben in der Wertung der rhythmischen Einheiten, ihrer Hochton- und Senkungssilben vollständig zur Geltung kommen. Das Suffix der III p. plur. ־ֵיהֶם mag zuweilen rhythmisch, auch um des Wohllauts willen, zu êhᵉm zusammengezogen werden dürfen, aber wir sind nicht sicher, ob überall die breite Form desselben auch ursprünglich ist, sie kann doch zuweilen auch von prosaischen Abschreibern statt der auch möglichen

kürzeren ־ַם in den Text hineingebracht worden sein. Mir scheint aber gerade die so wirkungsvolle poetische Form ־ֵמוֹ darauf hinzudeuten, daß an anderen Stellen die zweisilbige Form ־ֵיהֶם durchaus ursprünglich sein kann und gewiß auch oft ursprünglich ist.

* * *

B. Vers- und Strophenbildung. — Alle echte lyrische Dichtung wurzelt in einer starken, sei es aus freudigen oder trüben, zu Jubel oder Klage treibenden Motiven geborenen Seelenstimmung, die zur Aussprache in klaren Gedanken und in melodisch schönen und harmonischen, ihrem besonderen Wesen angemessenen Formen drängt. Jede solche nach poetischem Ausdruck verlangende lyrische Stimmung ist in ihrem tiefsten Grunde immer eine einheitliche, wie viel besondere Umstände, wie viel besondere Empfindungen auch zusammenwirken mögen, sie zu erwecken und zu lebendiger Wirkung zu führen. Naturgemäß trägt darum eine echte lyrische Dichtung auch das Gepräge innerlicher Einheit. Sie ist dann abgeschlossen, wenn sie den sich in Gedanken verdichtenden Empfindungen vollgenügenden Ausdruck verliehen, wenn die die Seele beherrschende Stimmung in der Harmonie der poetischen Rede die begehrte, sie erschöpfende, melodische Befriedigung erfahren hat. Dies kann nun erreicht werden in wenigen einfachen und einfach gegliederten Sätzen; es kann dazu aber auch ein größerer Komplex von Gedanken, ein breiterer Strom rhythmischer Rede erforderlich sein. Aber die tief innerliche Einheit des lyrischen Motivs und der in ihm wurzelnden lyrischen Stimmung ist und bleibt die Voraussetzung einer jeden echten lyrischen Dichtung. Mögen sich auch wohl solche Dichtungen in größerer Anzahl und nach Motiv und Stimmung untereinander mannigfaltig verschieden zu einem Kranze, also zu einer höheren Einheit zusammenschließen, jede einzelne wird dennoch in dem gemeinten Sinne immer eine innere Einheit für sich bilden. In allen ihren Teilen wird sie dem zu vollkommener Anempfindung fähigen Hörer oder Leser die einheitliche psychologische Quelle, aus der sie geboren, fühlbar verraten.

Prinzipiell unterscheidet sich auch hierin die Poesie nicht von der Prosarede. Auch diese wird, wenn sie nicht in unnötige Geschwätzigkeit ausarten soll, sich genügen lassen, wenn sie den zur Aussprache drängenden, im tiefsten Grunde auch in sich einheitlichen Gedanken allseitig und der in ihnen wurzelnden und sie beherrschenden Stimmung auch formal entsprechenden Ausdruck verliehen hat. Auch sie kann das bald mit wenigen Worten oder Sätzen erreichen, kann dazu aber auch ein kompliziertes System von Sätzen nötig haben. — Auch vom grammatisch-syntaktischen Gesichtspunkte aus unterscheidet sich grundsätzlich die Rede der Lyrik nicht von der Prosa. Auch dem Dichter

ist es nicht möglich, seinen lyrischen Empfindungen anders für andere vollkommen verständlich Ausdruck zu geben, als in Satzgebilden, die den seiner Sprache eigenen logischen und grammatischen Gesetzen entsprechen. Freilich darf er sich trotz voller Beugung unter diese Gesetze doch auch insoweit frei in seiner Satzgestaltung bewegen, als damit ohne wirkliche Durchbrechung dieser Gesetze die formale Schönheit und der inhaltliche Nachdruck der poetischen Gedankenentwicklung gefördert, also die höheren Zwecke der Dichtung überhaupt erst in Wahrheit vollkommen erreicht werden können.

Darin indes unterscheidet sich die poetische Satzbildung von der der Prosa, daß sie zwar sich der eben angedeuteten Freiheit erfreuen darf, daß sie im übrigen aber in ihrer Beweglichkeit und Ausdehnungsmöglichkeit durch die festen Gesetze des Rhythmus eingeschränkt ist. Sie kann sich und muß sich schon um des rhythmischen Ebenmaßes und der melodischen Schönheit willen von den vielfach schwerfälligen sprachlichen Mitteln frei machen, deren die Prosarede bedarf, um das logische Verhältnis der sich zur höheren Einheit zusammenschließenden Glieder der Rede zum klaren und jedem Leser oder Hörer das Verständnis vermittelnden Ausdruck zu bringen. Sie kann sich solcher Mittel entäußern, weil sie es der rhythmischen Modulation der sich zusammenfügenden Satzteile überlassen darf, auf den Hörer oder Leser die Stimmung, von der der Dichter selbst beherrscht war, und mit ihr dann auch das richtige und tiefe Verständnis des logischen Zusammenhangs der Sätze oder Satzteile zu übertragen. Nicht entbinden kann und darf sie sich aber von den Gesetzen, die der Rhythmus selbst ihr auferlegt. Ihr ist nicht wie der Prosarede erlaubt, kurze, einfache Satzgebilde je nach dem subjektiven Bedürfnis des Redenden und nach seinem Belieben mit langen komplizierten Perioden abwechseln zu lassen. Daß sie das dürfe, den Eindruck kann man nur von der Gestalt zahlreicher Dichtungen gewinnen, in der sie uns überliefert sind, von der aber unbedingt gewiß ist, daß sie nicht überall die ursprüngliche ist, daß sie vielmehr mit zahlreichen, mannigfaltigen Verderbnissen, mit vielleicht nicht wenigeren absichtlichen Veränderungen des ursprünglichen Wortlauts durchsetzt ist, also hiervon erst wieder befreit werden muß, ehe es erlaubt ist, die folgenschwere Behauptung jener Willkür in der Ausdehnung der rhythmisch gegliederten Sätze innerhalb derselben Dichtung zu wagen. Die Tatsachen stehen dieser Behauptung absolut im Wege. Die poetische Rede muß sich vielmehr einer bestimmt begrenzten, rhythmisch gegliederten Satzform unterwerfen, wenn man will, einem (in dem oben charakterisierten Sinne) bestimmten rhythmischen Satzmaße oder Metrum anbequemen, dessen Wahl von dem lyrischen Pathos abhängt, das den Dichter beherrscht und dem es, wenn die Dichtung von ebenmäßigem Flusse und ungezwungenem

Wohllaut sein soll, seinem Wesen nach entsprechen muß. Die innerliche Einheit einer lyrischen Dichtung, von der vorhin geredet wurde, hat sodann auch die Einheit ihrer formalen Ausgestaltung zur Folge. Daß innerhalb dieser gesetzmäßigen Beschränkung der lyrischen Rede Freiheit und Bewegung nicht ausgeschlossen ist, ja, vielmehr in hohem Maße vorhanden ist und zur Schönheit der hebräischen Lyrik aufs allerwesentlichste beiträgt, denke ich in Abschnitt A ausreichend verständlich gemacht zu haben. Aber die volle Kenntnis der formalen Gesetze ihrer möglichen mannigfaltigen rhythmischen Gestaltung wird dies Verständnis noch vertiefen und festigen.

Ich wende mich damit der besonderen Aufgabe dieses Abschnittes zu, die Gesetze der lyrischen Satzbildung und des Aufbaus lyrischer Dichtungen zur Darstellung zu bringen und, soweit nötig, zu begründen.

1. Die rhythmische Einheit des poetischen Satzes bildet die Verszeile, die Reihe, der Stichos. Es ist unrichtig und führt zu weiteren, unter Umständen nicht ungefährlichen Irrtümern, den Halbvers oder gar noch kleinere Teile der Verszeile als rhythmische Satzeinheit anzusehen und zu behandeln. Erst in der vollen Verszeile kommt der rhythmisch gegliederte Satz zum Ausdruck, und die einzelnen Glieder eines solchen Satzes können und dürfen rhythmisch nur als Bestandteile der Verszeile gewürdigt und beurteilt werden; für sich allein haben sie keine in sich abgeschlossene Bedeutung.

Dies bedarf für den keines besonderen Beweises, der gut überlieferte Verszeilen sorgfältig betrachtet, und deren gibt es doch noch reichlich genug, so daß man nicht nötig hat, sich durch erst auf kritischem Wege zu reinigende und gereinigte Texte in Zweifel über die Richtigkeit der vorstehenden Sätze bringen zu lassen. Geht man aber vorurteilsfrei an solche Verszeilen heran, so wird man anerkennen, daß es nicht erlaubt ist, bei der rhythmischen Beurteilung eines poetischen Satzes beim Halbvers stehen zu bleiben. Es ist überflüssig, wie mir scheint, an besonderen Beispielen dies hier darzutun.

2. Von großer Wichtigkeit ist nun dies. Die Verszeile einer lyrischen Dichtung bildet nicht bloß formal rhythmisch, sondern auch inhaltlich ein in sich geschlossenes Ganze. Die Satzglieder, die sich in ihr syntaktisch zusammenfügen, in welchem lyrischen Verhältnis sie auch untereinander stehen mögen, müssen einen einheitlichen Gedankenkomplex zum Ausdruck bringen. Am Ende der rhythmisch gegliederten Verszeile muß auch in der Gedankenentwicklung ein Ruhepunkt erreicht sein, was natürlich nicht ausschließt, daß zur vollkommenen Entfaltung der den Dichter erfüllenden und treibenden Gedanken und Stimmungen noch eine weitere Verszeile, ja, vielleicht noch viele Verszeilen erforderlich sind. Aber es darf als festes Gesetz angesehen werden, daß jede Verszeile nicht bloß formal, sondern auch in ihrem Inhalt ein Ganzes bilden muß. Das Satzende fällt demgemäß stets mit dem Ende der Vers-

zeile zusammen. Da, wo dies nicht der Fall zu sein scheint, ist entweder der überlieferte Text verkümmert oder durch irgendwelche Eingriffe seiner ursprünglichen Gestalt entfremdet. Ein Übergreifen des Satzendes über das Ende der rhythmischen Form der Verszeile in eine zweite Verszeile hinein, das sog. Enjambement, gibt es in der hebräischen Lyrik nicht. Der Grundcharakter des hebräischen Rhythmus, die grundsätzlich notwendige Harmonie zwischen der Logik des poetischen Satzgefüges und seiner formalen rhythmischen Gliederung, schließt unbedingt aus, daß sich eine Verszeile aus dem Ende des einen Satzes und dem Anfang eines neuen Satzes zusammenschließt. Ein so großes Übergewicht der bloßen rhythmischen Form ist der hebräischen Poesie absolut fremd, und ihr ein solches bei der Rhythmisierung überlieferter Texte zuerkennen, heißt, das wahre Wesen des hebräischen Rhythmus, den Quell seiner Schönheit und Kraft, völlig verkennen, ja zerstören. Das gilt auch für die Beurteilung poetisch gehobener Rhetorik.

Auch hierfür unterlasse ich es, an einzelnen Texten die Richtigkeit des Grundsatzes zu erweisen. Die beigefügten Texte bieten dem, der sehen will, ohne weiteres diesen Beweis. Im übrigen wird an manchen Stellen auch der Kommentar geeignete Hilfe bieten. Die Bedeutung des Grundsatzes für die textkritische Behandlung lyrischer Stücke ergibt sich ebenfalls ohne weiteres.

3. Wesentlich für die inhaltliche und rhythmische Kraft und Schönheit der Verszeile ist ihre innere Scheidung in zwei Glieder oder Halbverse, also ihre grundsätzlich bikolische Form. Die Cäsur ist in guten Verszeilen nicht eine bloß formale, sondern zugleich auch eine syntaktische. Die durch sie voneinander geschiedenen beiden Glieder (Kola) der Verszeile stehen in der Regel inhaltlich, wie man zu sagen pflegt, in einem gewissen Parallelismus zueinander. Die Bedeutung des sog. parallelismus membrorum für den Rhythmus der Verszeile ist längst erkannt. Jedenfalls bietet er dem Dichter ein besonders hervorragendes Mittel, dem in der Verszeile auszuprägenden Gedanken- und Empfindungskomplex rhythmisch bewegungsreichen, melodisch schönen und durch die Möglichkeit mannigfaltigen Wechsels im Wortlaut kräftigen Ausdruck zu verleihen.

In den meisten Fällen ist der zweite Halbvers eine Art Widerhall oder Echo des ersten. Der im ersten Halbverse ausgesprochene Gedanke kehrt im zweiten in etwas anderer, den Inhalt des ersten nach irgendeiner Richtung ergänzenden, verdeutlichenden und abrundenden Form wieder. Beide Halbverse zusammen erreichen erst, was der Dichter in dem poetischen Satzgefüge in rhythmisch anziehender Gliederung aussagen will. Das logische Verhältnis des zweiten Halbverses zum ersten kann verschiedener Natur sein. Der Inhalt des zweiten kann mit dem des ersten oder auch dem eines wesentlichen

Teils desselben identisch, also ihm wirklich parallel sein, so daß nur die Verschiedenartigkeit des sprachlichen Ausdrucks und der rhythmische Wechsel in ihm die Aufgabe erfüllt, die Klarheit, Fülle und Kraft des poetischen Gedankens und die in ihm zum Ausdruck drängende lyrische Stimmung zu voller, des Dichters Seele befriedigender Ausgestaltung zu bringen. Aber beide Halbverse können auch in andersgeartetem, logisch-syntaktischem Verhältnis zueinander stehen.

Es kommen freilich auch Fälle vor, wo von einem Parallelismus solcher Art zwischen den beiden Halbversen nicht geredet werden kann, wo vielmehr sich ein syntaktisch einfacher Satz über die beiden Kola erstreckt, wo die Cäsur nur eine rein rhythmisch formale ist, nicht aber zugleich durch einen logisch-syntaktischen Einschnitt im Aufbau des poetischen Satzes gerechtfertigt wird, wo sie also tatsächlich den Satz selbst zerreißt. Solche Verszeilen gehören jedenfalls nicht zu den wirklich guten, auch wenn man sie gelegentlich in sonst guten Liedern antrifft.

Solche Verszeilen finden sich: Ps. 1, 1; 5, 8^a; 8, 2^a (10). 3^a; 110, 1^b. 2^a. Man könnte auch noch den einen oder anderen Vers dazu rechnen, aber zweite Halbverse, in denen z. B. zu dem im ersten in der Verbalform unbestimmt vorausgesetzten Subjekt das eigentliche Subjekt nachgebracht wird, oder auch solche, in denen etwa eine durch Präposition eingeleitete kausale Angabe zum Hauptsatz im ersten Halbverse hinzugebracht wird, können nicht hierhergezogen werden. Man wird in solchen Verszeilen auch nicht das Gefühl eines unangenehmen Hiatus haben, wenn man der rhythmischen Notwendigkeit, die Cäsur zu beachten, folgegibt. Im ganzen sind die Fälle recht wenig zahlreich, wo die Cäsur nicht zugleich von einem syntaktisch irgendwie begreiflichen, ja, von selbst gegebenen oder erlaubten Ruhepunkte in der Gliederung des Satzes getragen wäre.

4. Nun gibt es auch Verszeilen, in denen beide Halbverse, auch solche, in denen nur der erste Halbvers durch eine Nebencäsur wieder in zwei Glieder, also Unterglieder, geschieden werden. Diese Nebencäsur ist in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle lediglich rhythmischer Natur und nicht zugleich auch unbedingt notwendig in der natürlichen Gliederung des Satzes begründet. In wirklich guten Dichtungen hat man trotzdem nie oder doch kaum jemals das Gefühl gewaltsamer Scheidung inmitten des Satzes. Indes dieser, wenigstens vorwiegend, rein rhythmische Charakter der Nebencäsur macht deutlich erkennbar, daß auch diese Art Verszeilen grundsätzlich bikolischer Natur bleiben, gleichviel, ob beide Halbverse oder nur der erste durch die Nebencäsur die lebhaft wirkende weitere rhythmische Gliederung erfahren. Der Fall, wo anscheinend nur der zweite Halbvers durch eine Nebencäsur in zwei Unterglieder geschieden wird, gehört nicht hierher, sondern ist zu den Verszeilen zu rechnen, die unter 5 besprochen werden.

5. Zuweilen begegnen wir Verszeilen, die ihrer Natur nach als dreigliedrig, trikolisch, angesehen werden müssen. Man mag die Abscheidung des dritten Kolons auch als Nebencäsur bezeichnen, aber sie ist eine solche nicht in dem unter 4 gemeinten Sinne. Die Hauptcäsur bleibt hinter dem ersten Kolon, das in der Regel auch im Vergleich zu den folgenden Kola, einzeln betrachtet, die größere Breite besitzt oder doch nur mit dem zweiten gleiche Breite haben kann. Das dritte Glied bildet eine Art Nachhall und verstärkt die rhythmische Ausgestaltung des die Verszeile füllenden und beherrschenden Hauptgedankens. — Vielleicht darf man entwicklungsgeschichtlich diese trikolischen Versgebilde als Weiterbildung jener durch die Nebencäsur formell auch trikolisch gewordenen, in Wahrheit freilich durchaus bikolisch bleibenden Verszeilen ansehen. Aber, wenn man auf das Breiteverhältnis des ersten Kolons zu den folgenden achtet, so darf man vielleicht ebensogut sagen, die Ausbildung dieser trikolischen Verszeilen sei aus dem Triebe zu vollerer, reicherer Ausgestaltung der Gedanken im rhythmisch gegliederten Satze hervorgeboren. Jedenfalls ist diese Art Verszeilen, wie die vorhandenen Beispiele lehren, geeignet, besonders wuchtig und nachhaltig hervorbrechenden Empfindungen angemessenen, melodisch reichen Ausdruck zu verleihen, und der Reichtum der hebräischen Lyrik an rhythmischen Formen ist durch sie ansehnlich vergrößert. Es kommt darin ein rhythmischer Trieb zur Auswirkung, der sich hernach auch in der Ausbildung komplizierterer strophischer Gliederungen wiederum wirksam erweist.

6. Der Rhythmus oder rhythmische Fortschritt innerhalb der Verszeile wird, wie wir in Abschnitt A sahen, von den Hebungs- oder Hochtonsilben getragen. Sie bestimmen die Wellengipfel in dem dahinrauschenden Strom der rhythmisch gegliederten Rede. Zu ihnen streben die in die Senkung fallenden, aber gerade dort der Mannigfaltigkeit der Seelenstimmung melodischen Ausdruck verleihenden Silben immer wieder empor, um an ihnen festen Rückhalt und Antrieb zu gewinnen zu neuem Abstieg und Aufstieg.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß der melodische Charakter des Rhythmus einer Verszeile sehr wesentlich verschieden wird je nach der Ausdehnung der Senkungsbereiche zwischen den Hochtonsilben. Gleiche Breite aller Senkungen einer Verszeile oder auch eines Halbverses wirkt melodisch anders als eine Mischung von Senkungen mit geringerer und größerer Breite. Ebenso wirkt eine Verszeile, in der alle Senkungen gleicherweise je zwei oder gar die höchstmögliche Anzahl von drei volltönenden Silben umfassen, melodisch sehr wesentlich anders als eine Verszeile, in der die Senkungen zwar auch gleiche Ausdehnung haben, aber nur eine volltönende oder gar nur eine kurze oder halbvolltönende Silbe, enthalten. Gemessene, feierliche Ruhe der

Stimmung wird man aus einem Satze jener Art und seinem notwendig langsam, ja schwerfällig dahinfließenden Rhythmus herausempfinden. Dagegen verraten Verszeilen der anderen Art in dem lebhaften, schnellen Fortschritt von Hochton zu Hochton die lebhaftere Bewegtheit der Empfindungen, aus der heraus die rhythmische Form geboren ist. Häufiger freilich wird dem natürlichen Wellenschlage der den Dichter bewegenden Empfindungen und Stimmungen im rhythmisch gegliederten Satze jene Mischung von Senkungen mit geringerer und größerer Breite entsprechen. Alles in allem aber darf ich sagen, auch im Rhythmus der Verszeile im ganzen wirkt bestimmend und gestaltend jenes psychologische Grundgesetz, von dem ich in Abschnitt A sprach. Von einem starren formalen Versmaße kann also, wenigstens soweit die Senkungen innerhalb einer Verszeile in Betracht kommen, nicht die Rede sein. Der Rhythmus der Verszeile zeigt vielmehr in ihnen ein nicht geringes Maß von Freiheit und Beweglichkeit, und gerade darin wurzelt die ihm eigene Kraft zu reichster, wahrster und melodiösester Stimmungsmalerei, an der wir uns bei so manchen Liedern freuen dürfen.

7. Die Bewegungsfreiheit der Verszeile erstreckt sich nun aber nicht auch auf ihre Ausdehnung. In dieser Hinsicht ist sie ebensowenig schrankenlos wie die kleinste, Senkung und Hochton umfassende rhythmische Einheit, der Takt. Sie kann sich nicht nach Belieben weit ausdehnen. Gleichartige psychologische Gründe setzen ihrer Ausdehnungsfähigkeit wie der des Taktes Grenzen.

Die tief die Seele erregenden und zum lyrischen Ergusse drängenden Empfindungen und Stimmungen bewegen sich jedenfalls in der Regel nicht in gleichbleibender Stärke dahin. Sie gleichen vielmehr in ihrer Bewegung und Entwicklung einem Strome, der ebensowohl mit ruhigem, regelmäßigem Wellenschlage, wie mit wildem oder in wechselnder Stärke tosendem Gewoge dahinfließen kann. Es hängt daher ganz von dem besonderen Charakter der Ursache ab, die die Seele des Dichters in Bewegung setzt, welcher Art der Rhythmus der Empfindungen ist, die sich ihm in poetische Rede ergießen wollen. Eins indes ist wohl zu beachten, die aufsteigende Woge der zum lautbaren Ausdruck drängenden Empfindungen kann, wie uns unsere Erfahrung immer wieder lehrt, ebensowenig wie die Welle des Stromes ins Unendliche im Aufsteigen begriffen bleiben. Sie erreicht eine je nach der Triebkraft der die Seele füllenden lyrischen Empfindung und Stimmung relativ verschiedene Höhe, fällt dann aber notwendig in die Tiefe zurück, um sich dort gewissermaßen zu neuem Aufstieg zu erholen. Der Abstieg von der Höhe des Wellenberges wird ruhiger und länger sein, wenn die Wasser des Stromes lediglich von der ihnen bei ihrem Abfluß von Natur innewohnenden Wucht oder doch

nur von leise wehendem Winde angetrieben sind. Jäher aber ist der Absturz der Welle, wenn jagender Sturmwind sie in die Höhe geführt hat. Ebenso treibt tiefe und starke Erregung der Seele die Woge der Empfindung und ihres rhythmischen Ausdrucks hoch empor, aber ihrem Aufstieg ist eine Grenze gesetzt, die subjektiv verschieden sein kann, die aber jedenfalls nicht überschritten wird. Ist diese Grenze erreicht, so fällt sie in die Tiefe zurück, und zwar auf kürzerem, jäherem Wege als der war, auf dem sich ihr Aufstieg vollzog. Und dazu beachte man wohl, daß Auf- und Abstieg wesentlich gleichartig sind, ob Schmerz oder Lust, ob Trauer oder Freude die Sturmkraft bieten, die die Wogen lyrischer Empfindung und ihrer lautlichen Bekundung in Bewegung setzt. Jubel und Klage können darum in ihrer Ausprägung im rhythmisch gegliederten Satze gleiche Gestalt besitzen, und die Tatsachen bezeugen auch, daß dies fast immer der Fall ist. Die gleiche rhythmische Form, das gleiche rhythmische Schema der Verszeile dient zum Jubelgesang wie zum Klagelied. Ruhige Seelenstimmung, die Stimmung ruhiger Erwägung, der Resignation oder auch stiller Freude und stillen Schmerzes — auch sie gibt es ja — wird sich auch im Rhythmus ihrer lautlichen Ausgestaltung fühlbar erweisen. Nicht bloß der Aufstieg ihres Wellenschlages wird langsamer und ruhiger vor sich gehen, sondern auch sein Abstieg wird sanfter, flacher und länger sein. Das Verhältnis des Aufstiegs zum Abstieg, der in der rhythmisch gegliederten Verszeile lautbar werdenden Empfindungen und Gedanken wird darum auch ein anderes sein können und sein, als in jenen Fällen starker innerer Erregung.

Die psychologischen Momente, die ich hier anzudeuten suche und von denen ich auch in Abschnitt A schon redete, sind im tiefsten Grunde allein für die Gliederung und Begrenzung des rhythmischen Satzes, der Verszeile, maßgebend. Sie sind der bestimmende Urquell, aus dem die äußeren, festen Formen oder Schemata der Verszeile hervorgeboren sind, die man als Gesetze der Versbildung betrachten darf.

8. Die gesetzmäßige Begrenzung der Ausdehnungsmöglichkeit für Aufstieg und Abstieg der Verszeile scheint prinzipiell derjenigen parallel zu laufen, die wir als für die Breite des Bereichs von einem Hochton zum anderen gültig erkannt haben. Ja, sie scheint die natürliche Wirkung oder Folge dieser gesetzmäßigen, wohlbegründeten Begrenzung der kleinsten rhythmischen Einheit zu bilden. Eine Dreizahl von volltönenden Silben ist, wie wir sahen, das äußerste Maß, das aus der Senkung zum Hochton oder von einem Hochton zum anderen führen kann, und so bezeichnet auch die Dreizahl die Begrenzung der durch die Hochtonsilben bezeichneten Takte, die den Aufstieg des rhythmisch gegliederten Satzes bis zu seiner

Höhe und nicht minder seinen Abstieg von dieser Höhe wieder zurück bis in die Ebene, von der der Aufstieg erfolgte, tragen und bestimmen. Die Höhe des rhythmischen Satzes, den Scheitelpunkt zwischen Auf- und Abstieg der Wogen der rhythmischen Rede, bildet die Cäsur. Am Ende des ersten Halbverses ist also die Höhe erreicht, und mit dem Anfang des zweiten Halbverses beginnt der Abstieg.

Nun muß, wie wir sahen, der Aufstieg zu einem Hochton nicht immer drei volltönende Silben umfassen; es genügen auch zwei oder noch weniger Silben. Ebensowenig ist es auch in der Verszeile unumgänglich nötig, daß Aufstieg und Abstieg sich immer über drei Hochtonsilben fortbewegen. Es können auch weniger sein, aber — und das ist zu beachten — es dürfen, soweit die wirklich kontrollierbaren, uns gut überlieferten Dichtungen erkennen lassen, auch niemals weniger als zwei Hebungen sein, die den aufsteigenden und den absteigenden Halbvers tragen. Es gibt wirklich Dichtungen, deren Halbverse nur je zwei Hebungen bieten. Starke Gemütsbewegung, die zu langen Sätzen nicht genügend Ruhe läßt, ist die Voraussetzung ihrer Ausbildung. Das kann man an den vorliegenden Proben deutlich beobachten.

Gleichhebige oder auch gleichschwebende Verszeilen nennt man die beiden bisher erwähnten Formen oder Schemata rhythmisch gegliederter Sätze, und am einfachsten bezeichnet man sie mit den Formeln 3 : 3 und 2 : 2. Mir scheint, als sei es erlaubt, in diesen beiden theoretisch die Grundschemata zu erblicken, aus denen alle übrigen gewissermaßen als Weiterbildungen, teilweise als Kombinationen begriffen werden dürften. Dabei liegt mir aber die Meinung vollkommen fern, wir könnten noch irgendwie glaubhaft eine geschichtliche Entfaltung der verschiedenartigen rhythmischen Formen aus einfachen Grundformen wirklich nachweisen. Ebensowenig wie die große Mannigfaltigkeit lyrischer Stimmungen die Frucht langsamer Entwicklung seelischer Empfindungsfähigkeit gewesen ist, dieselbe vielmehr von Uranfang an als Möglichkeit der Menschenseele eigen war und zu jeder Zeit wirklich werden konnte, wenn nur die entsprechenden Motive wirksam wurden, ebensowenig wird man behaupten dürfen, es hätte einer langen Entwicklung bedurft, der poetischen Aussprache lyrischer Empfindungen und Gedanken die ihrer verschiedenen besonderen Art entsprechenden rhythmischen Formen zu schaffen. Nur von komplizierteren rhythmischen Gebilden wird man voraussetzen dürfen, daß sie erst auf einer vorgeschritteneren Stufe dichterischer Kunst aus den einfacheren Grundformen herausgebildet worden sind. Indes, theoretisch, meine ich, sei es nicht unberechtigt, von rhythmischen Grundformen in dem Sinne zu reden, wie ich hier getan habe.

Psychologisch leicht verständlich nach den Ausführungen unter 7 ist die Ausgestaltung der Form der Verszeile, deren Aufstieg bis zu ihrer Scheitelhöhe zwar auch durch drei Hochtonsilben getragen wird, deren Abstieg aber sich der natürlichen Wirkung der besonderen Art der Stimmung entsprechend verkürzt, sich indes — was wiederum beachtet werden muß — nur auf zwei Hebungen verkürzen kann. Das ist die rhythmische Form, die vor anderen geeignet ist, starker innerer Bewegung wesensgleichen Ausdruck zu verleihen, sei es, daß tiefer Schmerz oder jubelnde Freude den Antrieb zum lyrischen Erguß geboten hat. Diese ungleichhebigen Verszeilen könnte man im Hinblick auf ihren urwüchsigen Zusammenhang mit Seelenstimmungen, die gerade dem natürlich empfindenden und leicht leidenschaftlich bewegten Herzen der breiten, der abklärenden Wirkung ruhiger Reflektion wenig zugänglichen Schichten des Volks eigen sind, auch zu den rhythmischen Grundformen der Lyrik zählen und wegen ihrer ungemeinen Häufigkeit in der wirklichen Poesie geradezu als „Volkston“ bezeichnen. Theoretisch indes darf man sie wohl als Kombination aus den beiden an erster Stelle genannten rhythmischen Formen ansehen. Auch der psychologische Grundcharakter der beiden Formen in ihrer Kombination entspricht dieser Auffassung durchaus. Natürlich kann man diese rhythmische Form auch als katalektische Gestalt des gleichhebigen Schemas 3 : 3 auffassen, nur halte ich diese Beurteilung für völlig der wirklichen Entstehung der hebräischen rhythmischen Satzformen fremd. Man meidet sie besser.

Diejenigen Versformen, die über die angegebene Begrenzung der Ausdehnungsfähigkeit der beiden Hauptglieder einer Verszeile hinausgehen, sind meines Erachtens in Wahrheit nur Weiterbildungen, zum Teil recht komplizierten lyrischen Bedürfnissen Befriedigung verschaffende Weiterbildungen der drei bisher charakterisierten urwüchsigsten Formen des rhythmisch gegliederten Satzes. Sie setzen ebensowohl eine reichere Entwicklung des Empfindungslebens voraus, wie einen höheren Grad der Befähigung, dem komplizierteren Innenleben nicht bloß überhaupt angemessenen, sondern auch rhythmisch wohlgegliederten, kunstvollen sprachlichen Ausdruck zu verleihen. Darum glaube ich sie als Weiterentwicklungen aus den einfacheren und urwüchsigeren Versformen ansehen zu dürfen.

9. Die Versschemata, denen wir in den überlieferten Texten begegnen, und die alle (eins, nämlich das unter f angegebene, allerdings nur in einem Zusatzverse) in den beigefügten Texten vorkommen, sind folgende:

a) Das gleichhebige Schema 3 : 3. — Es findet sich in folgenden Liedern ursprünglich oder soweit sie ursprünglich sind und nicht einzelne Verse besonders zu behandelnde rhythmische Eigentümlichkeiten bieten oder als Kehrverse ab-

weichen: Ps. 1. 3. 6. 7. 8. 9 + 10. 11. 15. 16. 18. 19, 2–7. 21. 22. 24. 42 + 43. 46. 59. 89. 111. 112; Cant. 1, 2–4; 3, 1–4; 4, 16^{γ}; 5, $1^{\alpha.\beta}$; 6, 11. 12. — Sehr häufig findet es sich sodann auch in Zusatzversen und -strophen: Ps. 7, 7. 8. 16. 17; 10, 2–11; 18, 10. 13. 16^{a}. 18–20. 25. 31–35. 38. 39. 42. 43. 46–48. 51; 19, 3. 4. 15; 20, 9. 10; 21, 8; 22, 22. 24^{b}–27; 46, 5^{b}. 6; 59, 2. 3; 89, 4. 5. 7. 8. 20^{b}. 21. 27–30. 34–37^{b}; 99, 2; 107, 9–11. 16. 17. 22. 23. 33. 35. 41–43; 110, 4; Cant. 1, 6. 12; 8, 11. 12.

b) Das *gleichhebige* Schema 2 : 2. — Wir finden es in den mitgeteilten Texten nur Cant. 2, 15–17; 4, $16^{\alpha.\beta}$; 5, 8–16; 8, 10 und in den Zusatzversen Ps. 18, 16^{b}. 26. 27. — Die Lieder in *Cant.* lehren die Fähigkeit dieser rhythmischen Form, die äußerst lebhaft erregte Stimmung auszumalen, wie sie z. B. aus Angstgefühlen oder auch aus Liebesleidenschaft hervorgeboren wird, die beide geeignet sind, den Atem des Redenden stocken zu machen, seine Rede also in kurzatmigen Sätzen hervorbrechen zu lassen.

c) Das *ungleichhebige* Schema 3 : 2. — Es findet sich sehr oft, in den beigefügten Texten, soweit sie die ursprünglichen Lieder bieten und nicht die oben a) angegebenen Besonderheiten enthalten: Ps. 2. 5. 14. 19, 8 ff. 20. 23. 25. 62. 107. 110; Cant. 1, 5—2, 7; 3, 5. 6—4, 7; 5, 1^{γ}–7; 6, 1–10; 7, 1–11; 8, 1. 2. 5–7. 8. 9. — In Zusatzversen und -strophen findet man dies Schema auch sehr oft: Ps. 5, 10. 11. 12^{b}; 7, $10^{a.b}$. 12; 18, 4. 24; 19, 10^{a}. 12–14; 23, 5; 25, 22; 42, 7^{b}. 8^{a}; 43, 4; 56, 8^{b}. 9. 13. 14; 107, 17. 25. 34. 38; 110, 5. 7. Cant. 1, 9. 15. 16; 2, 1. 2; 3, 9. 10^{α}; 8, 7^{α}. — Man hat dies Schema insbesondere als *Klageliedvers* (Qīnā) bezeichnet, aber nicht mit Recht, wie sich aus den Ausführungen unter 8 von selbst ergibt. Tatsächlich dient es im allgemeinen ebenso oft zum rhythmischen Ausdrucke jubelnder Freude wie schmerzlicher Klage.

d) Das *gleichhebige* Schema 4 : 4, richtiger (2 : 2) : (2 : 2). — Wir begegnen diesem Schema: Ps. 4. 13. 46. 99 (ausgen. Kehrvers); in Zusatzversen oder -strophen: Ps. 1, 2; 4, 7; 20, 8; 22, 28. 30^{a}. 31^{b}; 42, 2; 89, 10–15. 51. 52. — Dies Schema findet sich besonders verwendet zum Ausdruck triumphierender Siegesfreude oder siegesgewisser Glaubenszuversicht, vgl. dazu auch das Siegeslied Ex. 15. Der Rhythmus ist ein sehr lebendig bewegter und unterscheidet sich in seinem Grundcharakter nicht wesentlich von dem des kurzen Schemas 2 : 2. Die nahe Beziehung beider zueinander prägt sich formell darin aus, daß auch in der längeren Versgestalt durch regelmäßige Nebencäsuren die zunächst vierhebigen Halbverse sich in je zweihebige Unterteile gliedern. Daß diese Nebencäsuren in zahlreichen Fällen rein rhythmisch sind und sich nicht auch zugleich immer eine logische Scheidung im Satzgefüge mit ihnen verbindet, verringert die theoretische Bedeutung dieser Nebencäsuren nicht im mindesten. Ich glaube, daraus schließen zu dürfen, daß es für den hebräischen Rhythmus unmöglich war, einen Aufstieg bis zur Scheitelhöhe der Verszeile im Umfange von vier Hebungen zu ertragen, ebenso wie wir es als unmöglich für ihn erkannten, in der kleinsten rhythmischen Einheit, im Takte, einen Aufstieg zum Hochton oder zwischen Hochton und Hochton von vier volltönenden Silben zu ertragen. Das würde also unser früheres Urteil wesentlich bestätigen. Ich entnehme daraus sodann das weitere Recht, das Schema (2 : 2) : (2 : 2) als eine, im Grunde mit der Strophenbildung (s. u.) verwandte, verdoppelnde Erweiterung des einfachen Schemas 2 : 2 anzusehen. Man könnte in den meisten Fällen die beiden Halbverse ohne Schwierigkeit ganz voneinander lösen und zu einer zweizeiligen, dem Gesetze der Strophenbildung vollkommen entsprechenden Strophe umgestalten, in der jede Verszeile das kurze Schema 2 : 2 haben würde. In den beigefügten Texten der ursprünglichen Lieder (vgl. auch Ex. 15) finden sich nur zwei Verszeilen, in denen die beiden Hälften sich syntaktisch enger zusammenfügen, nicht also wie gewöhnlich durch die Hauptcäsur auch innerlich gewissermaßen auseinander gehalten

werden, nämlich Ps. 4, 8; 46, 3ª (ähnlich geartet ist auch der Zusatzvers 20, 8; nicht so beurteile ich 42, 2). Natürlich liegt es mir fern, die Verszeilen wirklich so zu behandeln. Die Erkenntnis der Tatsache, daß sich in den ursprünglichen Texten dieser Lieder je zwei volle Zeilen nach dem Schema (2 : 2) : (2 : 2) inhaltlich zu einem regelrechten Zweizeiler verbinden, behütet mich schon davor. Aber sie hindert nicht, dieses rhythmische Schema mit den hernach vorzuführenden komplizierteren Schematen als das Produkt eines fortgeschritteneren lyrischen Formenbedürfnisses anzusehen, es also nicht zu den ältesten, urwüchsigsten, zu den rhythmischen Grundformen zu zählen. Es verdankt seine Entstehung und Ausgestaltung einer gesteigerten, nachhaltigen Wucht siegesfroher oder freudig zuversichtlicher Stimmung, die sich in dem ihr nächstverwandten kurzen Schema 2 : 2 nicht genügend ausleben konnte, sondern dazu einer breiteren, im übrigen aber gleich lebhaft bleibenden rhythmischen Satzform bedurfte. Man darf es daher wohl als eine jüngere Frucht der formenbildenden Kraft des Rhythmus ansehen.

e) Das ungleichhebige Schema 4 : 3, richtiger (2 : 2) : 3. — Es findet sich: Ps. 12. 17. 56 (ausg. Kehrvers) und in den Zusatzversen: 46, 10^b; 107, 26. 37. — Dies Schema ist und bleibt bikolisch. Die Hauptcäsur liegt hinter dem vierten Hochton, wie alle beigefügten Texte unzweideutig zeigen. Das Schema ist also formell dem Schema 3 : 2 an die Seite zu stellen, und es bestätigt unsere psychologisch-physiologischen Ausführungen über den Grund und die Bedeutung der größeren Länge des Aufstiegs bis zur Scheitelhöhe in den ungleichhebigen Versformen. Auch dies breitere Schema soll dem Bedürfnis, einer starken, inneren Erregung rhythmischen Ausdruck zu verleihen, Befriedigung verschaffen. Aber es unterscheidet sich von dem Schema 3 : 2 nicht bloß durch seine größere Breite beider Halbverse, sondern auch durch den andersgearteten, viel lebendigeren, bewegteren rhythmischen Charakter des ersten Halbverses. Die Erregung bricht gleichsam explosiv hervor und kann angemessene Ausprägung nur in den kurzen zweihebigen, durch Nebencäsur voneinander geschiedenen Gliedern des an sich der nachhaltigen Stärke der hervorstürmenden Bewegung entsprechenden, langen Halbverses erfahren. Nachdem sie aber den Höhepunkt erreicht hat, fällt sie ab und dem Charakter des dreihebigen Halbverses und auch dem natürlichen Nachlassen der inneren Spannung entsprechend senkt sie sich zwar auf kürzerem Wege, aber immerhin vergleichsweise langsam in die Tiefe zurück. Man erprobe, was ich meine, mit lebendiger und sorgsamer Nachempfindung an den vorhandenen Dichtungen. Ich denke, man wird meiner Charakteristik Recht geben. — Theoretisch dürfen wir nun gewiß dies Versschema entweder als eine durch ein entwickelteres rhythmisches Bedürfnis herbeigeführte Erweiterung des formell und sachlich verwandten Schemas 3 : 2 auffassen, oder als eine kunstvolle Kombination des lebhaften Schemas 2 : 2 mit einem Gliede des Schemas 3 : 3. Ich würde aus eben jenen tieferen Gründen der Entstehung dieses Schemas nicht so gerne von einer Katalexis reden und das Schema von dem zur Hälfte ja naheverwandten Schema (2 : 2) : (2 : 2) herleiten.

f) Das ungleichhebige Schema 4 : 2, richtiger (2 : 2) : 2. — Wir begegnen ihm nicht in den beigefügten Texten, sondern nur: Ps. 126, 1–3[1], allerdings auch 107, 24. — Auch dies Schema ist bikolisch. Die Hauptcäsur liegt auch in ihm, wie die Texte ohne weiteres lehren, hinter dem vierten Hochton. Das Schema ist nach seinem Stimmungscharakter dem vorhergehenden nahe verwandt. Starke innere

---

[1] In v. $2^{a\alpha}$ lies אֲזַי מְלַא und ebenso v. $2^{a\beta}$ אֲזַי אָמְרוּ. Das ursprüngliche Lied schließt mit v. 3. V. 4–6 sind Erweiterungen. Den Nachweis hierfür behalte ich mir vor.

Gefühlsbewegung spricht aus ihm; ja, sie ist, wie es scheint, noch um einen Grad stärker als in dem Schema 4 : 3, insofern als der Abstieg von der Scheitelhöhe der Verszeile kürzer und jäher erfolgt, wie wenn die aufwärtstreibende Erregung die Kraft der Wogen des rhythmischen Stromes fast ganz aufgebraucht hätte, so daß ihr Abstieg einem Absturz gleich werden mußte und nicht in der Ruhe erfolgen konnte, wie sie in dem dreihebigen zweiten Halbverse des vorhergehenden Schemas sich ausprägt. — Theoretisch möchte ich dies Schema ebenso wie das letzte beurteilen, nur ist das zweite Glied der Kombination dem kurzen Schema 2 : 2 entnommen. Dagegen würde ich es auch hier nicht für richtig halten, von einer Katalexis zu reden; sie müßte das ganze letzte Unterglied des Schemas (2 : 2) : (2 : 2) betroffen haben.

Die Schemata, die ich nun noch vorzuführen habe, sind auch Weiterbildungen der einfachen rhythmischen Grundformen, und doch sind sie anderer Art als die beiden zuletzt besprochenen. Sie sind in Wahrheit nicht mehr bikolisch, sondern trikolisch. — Zu den beiden ursprünglich die Verszeile formierenden Kola — es handelt sich dabei nur um die beiden gebräuchlichsten Schemata 3 : 3 und 3 : 2 — ist noch ein drittes hinzugetreten als eine Art Nachhall, bestimmt, den in den Hauptgliedern ausgesprochenen Gedanken noch eine Verstärkung zu verschaffen. Freilich kann der Nachhall auch mehr als eine bloße Verstärkung bieten; es kann in ihm auch eine sachliche Erweiterung oder Ergänzung hinzugefügt werden. Begreiflicherweise ist dieser Nachhall von größtmöglicher rhythmischer Kürze, d. h. er besteht tatsächlich überall, wo wir dieser Art Verszeilen begegnen, immer nur aus einem zweihebigen Versgliede. Und fragen wir, zu welchem der vorhergehenden Hauptglieder der Verszeile er vornehmlich in sachlichen oder rhythmischen Parallelismus tritt, so lehrt die Mehrzahl der vorkommenden Beispiele, daß er sich in der Regel in dieser Hinsicht eng an das zweite Hauptglied der Verszeile anschließt. In den beigefügten Texten findet sich nur ein unten festzustellendes Beispiel, in dem das Nachhallglied mit dem unmittelbar vorhergehenden Versgliede syntaktisch zusammengehörig erscheint. Im übrigen darf die merkwürdige Tatsache nicht übersehen werden, daß man in allen Verszeilen dieser Art das Nachhallkolon abschneiden kann, und man behält doch in den beiden ersten Gliedern der Verszeile inhaltlich wie formal in sich abgeschlossene und wohlverständliche Versganze übrig. Und diese Tatsache bleibt auch in dem einen eben berührten Ausnahmefalle völlig unberührt; auch in ihm kann man das dritte Kolon abschneiden, ohne die beiden ersten rhythmisch und syntaktisch unvollkommen oder gar unverständlich zu machen. All das beweist aber, wie ich meine, aufs deutlichste die Richtigkeit meiner Beurteilung der rhythmischen Gliederung dieser Versschemata. Danach wird man es auch begreifen, wenn ich feststelle, daß die Hauptcäsur in diesen Verszeilen stets nach dem ersten Hauptgliede liegt. Die Cäsur, die

das dritte Glied von dem vorhergehenden abscheidet, darf dann natürlich nur als eine Nebencäsur aufgefaßt werden. — Es ist begreiflich, daß man dieser komplizierten Art von Schematen nicht besonders häufig begegnet. Sie setzt eine hohe Entwicklung der rhythmischen Formenbildung voraus, und sie dürfen wir doch wohl abhängig denken von einer ebenso hohen Entwicklung und Verfeinerung der zum rhythmischen Ausdruck drängenden poetischen Empfindung und Kunst. Es sind nur zwei Versschemata dieser Art, die ich positiv nachweisen und vorführen kann.

g) Das in seiner Grundform gleichhebige Schema 3 : 3 : 2. — Wir finden es: Ps. 60, 8. 9. 10; 56, 5. 11 + 12 (Kehrvers); 99, 5. 9 (Kehrvers), und vielleicht Cant. 1, 3. 4$^{\beta}$. — Es ist bemerkenswert, daß das Schema in größerem Umfange nur in dem dreizeiligen Gottesspruch in Ps. 60[1], sonst nur in den als Kehrversen verwendeten Einzelverszeilen vorkommt. In Ps. 56 ist das eigentümliche formale Verhältnis des Kehrverses zu dem rhythmischen Schema der eigentlichen Strophen des Liedes recht bedeutsam, vgl. den Komm. dazu. — In Cant. 1 haben wir das Schema nur dann, wenn das dritte Glied wirklich ursprünglich zum Text gehören und nicht Randglosse irgend eines Lesers sein sollte. Selbstverständlich muß in v. 3 das prosaische על־כן außer Betracht bleiben; aber vgl. auch dazu den Komm. Falls der überlieferte Text richtig wäre, hätten wir zugleich eine komplizierte Strophenbildung in den beiden Anfangsstrophen des Cant., die nicht ohne Analogie sein würde. Dazu s. u. 10. — Einen besonders nachdrücklichen Nachhall bietet das dritte Kolon in Ps. 99. — Im ganzen trägt dieses Schema, wie die Psalmbeispiele zeigen, infolge der Gleichhebigkeit der beiden ersten Glieder das Gepräge ruhig fester, zuversichtlich energischer Stimmung.

h) Das in seiner Grundform ungleichhebige Schema 3 : 2 : 2. — Wir begegnen diesem Schema in den beigefügten Psalmtexten nur einmal Ps. 14, 3. 7^{b}, in zwei einzelnen Verszeilen, die analog den Kehrversen die beiden, aus je zwei Zweizeilern bestehenden, Hälften des Liedes abschließen, also zu den komplizierten Strophengebilden gehören, von denen nachher geredet werden muß; dagegen in Cant. 2, 8–14; 4, 8–13; 7, 12. 13, in durch Verderbnisse und Zusätze stark beeinflußten, aber nach ihrer formalen Seite doch mit Sicherheit zu beurteilenden Texten. Cant. 4, 11 bietet die einzige Verszeile nach diesem Schema, in der das dritte Kolon sich syntaktisch eng mit dem zweiten verbindet, aber doch auch abgelöst werden kann, worauf oben hingedeutet wurde. — Man kann sich auch bei diesem Schema aus den Texten selbst leicht davon überzeugen, daß die Hauptcäsur hinter dem ersten Versgliede liegt, daß ferner sachlich die Verszeile sehr wohl hinter dem zweiten abgeschlossen werden könnte, also das dritte Kolon trotz Cant. 4, 11 als Nachhall beurteilt werden darf. Wollte man das Schema als eine Art Umkehrung des unter e) behandelten ansehen, also gleich 3 : (2 : 2) setzen, so würde das m. E. dem Grundcharakter des Rhythmus der Verszeile überhaupt widersprechen. Deutlich prägt sich in all den angegebenen Liedern und Versen eine starke Erregung der Stimmung, eine gewisse Leidenschaftlichkeit aus, und wo dies der Fall ist, da nimmt

---

[1] Von mir schon früh erkannt; vgl. jetzt auch in Kittels Biblia hebraica. Aber lies v. 8^{a} natürlich statt אלהים: יהוה, sodann ist in v. 8^{b} עמק Glosse und nur וסכות zu lesen. In v. 9^{a} vermute ich als ursprüngliche Lesart כי לי גלעד ולי מנשה. V. 10^{a} (beachte Paseḳstrich) vielleicht הוא vor סיר ausgefallen, sonst Sprechpause zwischen den beiden Hochtonsilben nötig. V. 10^{b} l. עֲלֵי פלשת אתרועע.

die rhythmische Gliederung des poetischen Satzes immer die Form ungleichhebiger Verszeilen an, d. h. der Aufstieg zur Höhe der Verszeile ist länger als der Abstieg. Und darum ist es auch hier richtig, das zweite Kolon vom dritten zu scheiden und mit dem ersten zusammenzunehmen, das ganze Schema also als Erweiterung des ungleichhebigen Grundschemas 3 : 2 zu betrachten. Gestützt wird diese Beurteilung dadurch, daß die inhaltliche Gliederung der Verszeilen auch die Lage der Hauptcäsur hinter dem ersten Kolon erkennen läßt. Dadurch aber ergibt sich für wirklich zutreffende rhythmische Lesung der Verszeile ganz von selbst, das letzte Kolon nur als einen Nachhall die Verszeile ausklingen zu lassen.

Ob es noch weitere Schemata gegeben hat, weiß ich nicht mit Sicherheit zu verneinen, noch auch zu bejahen. Sicher nachweisen kann ich, wie geschehen, nur die angegebenen acht. Aber das ist auch ein schon genügend großer Reichtum an Formen rhythmisch gegliederter Verszeilen. Sie reichen jedenfalls aus, einer großen Mannigfaltigkeit lyrischer Empfindungen und Stimmungen angemessenen, melodisch schönen und kraftreichen Ausdruck zu verleihen. Vgl. aber unten 15b.

10. Endlich stelle ich das sehr wichtige Gesetz fest: alle Verszeilen einer in sich einheitlichen lyrischen Dichtung sind grundsätzlich nach dem gleichen rhythmischen Schema gegliedert, d. h. sie tragen alle das gleiche lyrische Stimmungsgepräge. Was ich in Abschnitt A, 9 über die Gleichartigkeit der Verseingänge sagte, gilt auch für die ganzen Verszeilen und ihren rhythmischen Charakter, soweit er in der regelmäßigen Anzahl der Hochtonsilben ihrer Glieder zum Ausdruck gelangt. Auch die gleiche psychologische Begründung gilt für beide. Die beigefügten Texte bieten genügend Beweismaterial für diese These.

Sogenannte Mischmetra, d. h. die Vereinigung von Verszeilen ganz verschiedener rhythmischer Form, also auch verschiedenen inneren rhythmischen Charakters durcheinander in einem und demselben Liede, gibt es in reinen lyrischen Dichtungen wenigstens in der Regel nicht. Wo in Liedern Verszeilen oder Strophen mit einem anderen Schema als dem in zweifellos echten Zeilen desselben vorkommen, haben wir es fast überall mit nachträglichen Einschüben oder Erweiterungen sei es von Redaktoren- oder von Leserhänden zu tun. In einzelnen Fällen kann eine rhythmische Abweichung innerhalb einer Dichtung auch ursprünglich sein, aber dann hat es damit eine besondere Bewandtnis. Das gilt z. B. von dem trikolischen Gottesspruch in Ps. 60, 8–10 in einem sonst klar bikolischen, allerdings nicht ganz leicht zu beurteilenden Liede. — Natürlich verlangen die Kehrverslieder auch in dieser Hinsicht eine besondere Beurteilung. Ebenso darf ein den Kehrversliedern analog aufgebautes Lied wie Ps. 14 nicht als Beweis für das Vorkommen von Mischmetren verwertet werden. — Ebensowenig beweist auch die Gestalt, in der die beiden Einleitungsstrophen des Cant. überliefert sind, eben weil die trikolische Gestalt der Verszeilen 1, 3. 4^{β} sehr zweifelhafter Natur ist, vgl. oben 9g.

Zuletzt bemerke ich ausdrücklich, daß ich das Gesetz der Gleichheit des Rhythmus der Verszeilen hier nur für die rein lyrische Dichtung behaupte, es nicht aber ohne weiteres auch auf die poe-

tische Rhetorik bezogen wissen will. Sie erfordert besondere Untersuchung und Beurteilung, die mir jetzt nicht obliegt.

*

11. Nur in der Spruchpoesie reicht eine einzelne Verszeile, ein Einzeiler, aus, einen ganzen Gedanken in rhythmisch wohlgefälliger Form zum Ausdruck zu bringen. Aber auch in ihr macht sich deutlich der Trieb fühlbar, über eine Verszeile hinausgehend, rhythmisch gegliederte Sätze zu vereinigen, sobald es gilt, eine reichere Unterweisung der Weisheit in allseitig schönem und eindringlichem Gewande auszusprechen. Jedenfalls sind Einzeiler keine Lieder, und wo solche in der Literatur vorzukommen scheinen, da haben wir es m. E. immer nur mit einem Liedfragment, sei es mit der Anfangszeile eines größeren Liedganzen oder irgendeinem Stück aus seinem Zusammenhang zu tun. Es mag vorkommen und kommt bei volkstümlichen festlichfrohen Gelegenheiten noch heute vor, daß fröhliche Leute jauchzend dieselben kurzen Sätze oder gar Worte in melodischen Rhythmen wieder und wieder hinausjubeln, aber das sind dann doch nicht sowohl Lieder, als vielmehr interjektional ausgestoßene melodische Tonreihen, bei denen der untergelegte Wortlaut oder Satz weniger wichtig ist als der jauchzende Schall, in den sich die die Seele schwellenden Gefühle ergießen.

Die die Seele eines Dichters füllende lyrische Empfindung und Stimmung wird zu ihrer vollen Befriedigung immer mehr als einer rhythmisch gegliederten Verszeile bedürfen. Das ist der Quell lyrischer Strophenbildung. Daß auch sie nicht regellos geschieht, sondern auch in ihr Normen rhythmischen Ebenmaßes und rhythmischer Schönheit und Kraft wirksam sind, das dürfen wir nach dem Ergebnis unserer Beobachtung der Gesetze der Versbildung ohne weiteres voraussetzen. Es wäre wunderbar, wenn in dieser so viel rhythmische Gesetzmäßigkeit wirksam ist, wie wir sahen, daß dann im Aufbau eines größeren Liedganzen nichts Derartiges vorhanden sein sollte und sich, wie in der Prosarede, die rhythmischen Sätze, die Verszeilen, je nach Bedürfnis bald zu längeren, bald zu kürzeren Perioden zusammenfügen dürften, ohne daß in diesen selbst, im Aufbau der sie bildenden Glieder, Rhythmus und Harmonie erstrebt würde. Aber nun herrscht, wie die Tatsachen lehren, auch im Aufbau der Lieder wirklich nicht Regellosigkeit oder Willkür; vielmehr die hebräische Poesie fordert auch in der Angliederung von Verszeile an Verszeile zu größeren lyrischen Perioden Rhythmus, rhythmische Gliederung, dem melodischen Bedürfnis der lyrischen Stimmung entsprechende Ordnung. Auch im Aufbau der Lieder herrscht Gesetzmäßigkeit. Es gibt einen noch wohl

erkennbaren Strophenrhythmus, der reich ist an Schönheit und Kraft. Erst dann, wenn wir auch die in der strophischen Gliederung lyrischer Dichtungen wirksamen rhythmischen Grundgesetze und die auch in ihr möglichen mannigfaltigen rhythmischen Schönheiten erkannt und verstanden haben und wenn wir die Lieder wieder in der ihnen vom Dichter ursprünglich verliehenen strophischen Gestalt lesen, erst dann sind wir in der Lage, die ganze formale Schönheit hebräischer Lieder wirklich zu genießen.

12. Die Tatsache ist nun von großer Wichtigkeit, daß ebenso, wie in der Gestaltung der rhythmisch gegliederten Verszeile sich Gesetze wiederholen, die wir in der Ausgestaltung der kleinsten rhythmischen Einheit innerhalb der Verszeile, des Taktes, wirksam sahen, sich nun auch die gleichen Grundgesetze, nach denen sich die Verszeile, auch in ihren komplizierteren Formen, gliedert, in der Strophenbildung und im strophischen Aufbau der Lieder wirksam erweisen. Die Verszeile gliedert sich, wie wir sahen, grundgesetzlich in zwei Kola. Beide zusammen bilden erst die rhythmische Satzeinheit, und sie ist nur dann ein wahrhaft originelles, reines, rhythmisches Ganze, wenn beide Satzglieder sich auch inhaltlich zu einer wahrhaften Einheit zusammenschließen, wobei es gleichgültig ist, in welchem logischen Verhältnis sie zueinander stehen und einander ergänzen. So ist nun auch die Grundform strophischer Gliederung der Zweizeiler, d. h. die aus zwei Verszeilen gebildete rhythmische Periode oder Strophe. Jede der beiden Verszeilen bildet für sich — dies Grundgesetz bleibt absolut unangetastet — inhaltlich eine in sich geschlossene Satzeinheit. Auch innerhalb der strophisch zusammengehörigen Verszeilen gibt es kein Enjambement. Aber diese Tatsache schließt nicht aus, daß die beiden sich strophisch zusammenschließenden Verszeilen inhaltlich sich zu einer höheren Einheit zusammenfügen, daß sie nicht bloß eine höhere rhythmische, sondern auch eine höhere sachliche Einheit bilden.

Das ist in der Tat die Grundforderung, der alle rechte strophische Gliederung genügen muß. Die beiden Verszeilen, die sich zur Strophe zusammenschließen sollen, müssen, trotz der ihnen eigenen Selbständigkeit, von einem Hauptgedanken beherrscht sein und zusammengehalten werden. Sie müssen in allen ihren Gliedern nicht bloß formal, sondern vor allem inhaltlich so geartet sein, daß sie dem in ihnen zur Aussprache drängenden Hauptgedanken oder Gedankenkomplexe einen wohlabgerundeten und rhythmisch wohllautenden Ausdruck verleihen. Die Aussprache dieses Hauptgedankens kann sich sodann in mannigfaltig verschlungener, rhythmisch wohlgefälliger Gliederung auf die beiden Verszeilen und ihre Unterglieder verteilen, aber sie gelangt erst in der Zusammenwirkung aller Glieder

des Zweizeilers zu der befriedigenden Abrundung, nach der das logische und das lyrische Bedürfnis des Dichters begehrt. Wir dürfen daher als *Grundgesetz der hebräischen Strophik* feststellen: *Die strophische Grundform ist der Zweizeiler, und eine Strophe ist nur dann rein und entspricht den Forderungen rhythmischer Gliederung einer lyrischen Dichtung, wenn ihre beiden Verszeilen sich inhaltlich so eng und harmonisch zusammenschließen, wie in einer echten Verszeile es die beiden Halbverse tun müssen,* d. h. *wenn sie ebenso inhaltlich wie formal ein wahrhaft in sich geschlossenes, einheitliches Ganze bildet.*

Gleichartigkeit der rhythmischen Form der beiden Verszeilen versteht sich im tiefsten Grunde ganz von selbst, weil, wenn sie jenem Grundgesetz über die innere Einheit ihres Gedankeninhalts entsprechen, auch notwendig die für die rhythmische Gestalt des poetischen Satzes maßgebende Stimmung in beiden die gleiche ist. Für die innere Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit der die lyrische Stimmung beherrschenden Empfindungen, die trotz ihrer wesentlichen Einheitlichkeit doch vorhanden sein kann, ist reichliche Möglichkeit zu angemessenem melodischem Ausdruck im inneren rhythmischen Aufbau der einzelnen Verszeile und ihrer Glieder gegeben. Man erinnere sich dessen, was wir in Abschnitt A über die Freiheit und Beweglichkeit in der Gestaltung der Senkungen feststellen konnten. Die melodische Kraft gerade dieser Eigentümlichkeit des hebräischen Rhythmus und der Umfang ihrer Fähigkeit zu herrlichster und wahrster Stimmungsmalerei erweist sich in ihrem ganzen großen Reichtum gerade in ihrer Wirkung innerhalb des Zweizeilers.

Man kann allerdings an einzelnen Liedern (z. B. Ps. 2, vgl. den Komm. dazu) beobachten, daß je und dann einmal das Gefühl für rhythmisches Ebenmaß auch einen Dichter dazu geführt hat, wenigstens die strophisch zusammengehörigen Verszeilen auch in den Senkungen ganz oder doch nahezu ganz gleichartig zu gestalten, und die ihnen in ihrer Gestaltung sonst grundsätzlich zustehende Freiheit nur insofern zu gebrauchen, als sie die Strophen in ihrer Gesamtheit in dieser Hinsicht voneinander verschieden sein lassen. Das Vorkommen solcher Lieder beweist übrigens auch von formaler Seite her unwiderleglich die Richtigkeit der Auffassung des Zweizeilers als strophischer Grundform.

13. Das gleiche Gesetz der formalen rhythmischen Gleichheit aller Verszeilen einer wahrhaft in sich einheitlichen lyrischen Dichtung gilt auch von den *Strophen* einer solchen Dichtung. Auch sie sind, wie viele es sein mögen, alle dem gleichen strophischen Grundgesetz unterworfen. Jede einzelne Strophe bildet im Aufbau der Dichtung

nicht bloß formal, sondern auch inhaltlich ein in sich geschlossenes Ganze. Eine jede ist bestimmt, einem Hauptgedanken oder einem in sich logisch abgrenzbaren Hauptgliede in der Kette der lyrischen Gedankenentwicklung des Dichters Ausdruck zu verleihen. Die diese Hauptgedanken gleichsam in mannigfaltiger Verschlingung umrankenden, aber zu seiner vollen und klaren Ausprägung notwendigen Neben- und Untergedanken verbreiten sich je in den beiden strophisch zusammengehörigen Verszeilen und ihren Gliedern und verknüpfen sich in diesem Rahmen zu einem auch inhaltlich rhythmisch wohlgeordneten, harmonischen Ausdruck dessen, was des Dichters Herz und Gedanken bewegt. Die logische Verknüpfung des Inhalts der zum Liedganzen sich zusammenschließenden Strophen aus ihrem Aufbau herauszuhören, überläßt und kann der Dichter dem für das, was ihn zur lyrischen Aussprache bewogen, wirklich empfänglichen, aufmerksamen und nachdenkenden Hörer oder Leser getrost überlassen. Um sie bemerkbar zu machen, dazu bedarf er der schwerfälligen, meist höchst unrhythmisch wirkenden adverbialen Hilfsmittel nicht, die für die Prosarede unentbehrlich sind. Auch dies Gesetz formaler Gleichheit aller Strophen einer in sich einheitlichen lyrischen Dichtung wurzelt in der gleichen psychologischen Voraussetzung, die ich bei der Verszeile geltend machte.

Mischmetren gibt es auch in der Strophenbildung nicht. Die Kehrverslieder und die diesen analog gestalteten Dichtungen widersprechen dem nicht. Denn ihre kunstvolle Gestalt verlangt eine besondere Beurteilung. Auch kann man Dichtungen wie Ps. 60 mit dem rhythmisch vom eigentlichen Liede abweichend geformten Gottesspruch nicht wohl dagegen anführen, denn es macht den Eindruck, als sei der Gottesspruch in fester Gestalt vom Dichter des Psalms von anderswoher aufgenommen und in seinen Zusammenhang eingefügt worden. Sonst liefern die Texte, die ich beigefügt habe, insgesamt den Beweis für die Richtigkeit des festgestellten Gesetzes. — Natürlich leugne ich nicht, daß sich Strophen finden, die den festgelegten grundsätzlichen Anforderungen nur schwach entsprechen. Aber daß sie immer mehr oder weniger deutlich von einem Hauptgedanken zusammengehalten werden, also eine jede für sich eine inhaltliche Einheit nach dem Willen des Dichters (der natürlich auch in dieser Hinsicht nicht immer ein gottbegnadeter gewesen sein muß) hat bilden sollen, das wird man überall erkennen. Selbst in den akrostichischen, den sog. alphabetischen, Liedern ist dies der Fall, wenngleich der Zwang des Akrostichs es dem Dichter natürlicherweise sehr schwer machte, gute und deutlich inhaltlich einheitliche Strophengebilde zu schaffen. Aber daß es von den Dichtern erstrebt wurde, eben weil es gewissermaßen in dem naturgesetzlichen Triebe des hebräischen Rhythmus begründet war, wird man in den beigefügten akrostichischen Liedern im großen und ganzen ohne allzuviel Mühe beobachten können. Gerade das ist wiederum ein nicht unerheblicher Beweis für die Richtigkeit des festgestellten strophischen Grundgesetzes. Selbst für den großen akrostichischen Psalm 119 gilt dies; die acht Zeilen jedes Buchstabens gliedern sich in je vier mehr oder weniger deutlich inhaltlich in sich geschlossene Zweizeiler. Den Nachweis dafür behalte ich mir natürlich vor.

Die Bedeutung dieses Gesetzes für die textkritische Behandlung der überlieferten Liedertexte liegt auf der Hand. Es gibt uns ein fast untrügliches Mittel, Zusatzverse und Zusatzstrophen zu erkennen und wieder auszusondern, also mit ziemlicher Sicherheit den ursprünglichen Umfang eines Liedes und auch seinen inneren Aufbau wiederzufinden und festzustellen. Die kritische Behandlung der mitgeteilten Texte kann hierfür in reichem Maße Beweismaterial liefern. Man prüfe es auf die Richtigkeit des aus ihm gezogenen Schlusses nach, übersehe aber dabei die Begründung meiner kritischen Eingriffe im Komm. nicht.

14. Der Zweizeiler ist mit nur wenigen nachweisbaren Ausnahmen die überall in der lyrischen Poesie herrschende Grundform. In Liedern größerer inhaltlicher Ausdehnung erweist sich zuweilen der Trieb wirksam, den Aufbau der poetischen Gedankenentwicklung auch formal in über den einfachen Zweizeiler hinausgreifende höhere strophische Einheiten zu gliedern. Logisches und rhythmisches Bedürfnis wirken dabei deutlich zusammen, und so entstehen dann Lieder, in denen je zwei oder auch noch mehr Zweizeiler trotz Bewahrung ihrer eigenen inneren Geschlossenheit sich inhaltlich enger miteinander vereinigen und einem sie zusammen beherrschenden Gedankenkomplex Ausdruck verleihen. Diese höhere strophische Einheit muß natürlich, wenn sie wirklich als selbständiges rhythmisches Gebilde angesehen werden soll, durch die ganze Dichtung hindurch verfolgt werden können, und es müssen diese höheren Einheiten, in die sich die Dichtung gliedert, sich inhaltlich voneinander deutlich erkennbar abheben, sie müssen also durch eine stärkere logische Cäsur geschieden sein.

So läßt sich z. B. Ps. 2 in seinem strophischen Aufbau leicht nach dem Schema 3 : 2 : 2 gliedern. Die drei ersten Zweizeiler schließen sich inhaltlich deutlich zusammen, ebenso die nächsten zwei und die letzten zwei. Wir hätten also hier eine strophische Analogie zu dem lebhaft bewegten Versschema 3 : 2 : 2. — Auch andere Möglichkeiten höherer strophischer Gliederung drängen sich dem sorgsamen Beobachter gelegentlich auf, damit zugleich auch weitere Analogien zu den Möglichkeiten rhythmischer Gliederung der Verszeilen. Überall aber bleibt der Zweizeiler die strophische Grundform, und die höheren strophischen Gebilde sind Kombinationen von Zweizeilern.

15. Eine strophische Gliederung höherer Ordnung bei im übrigen treuer Festhaltung der strophischen Grundform des Zweizeilers hat die hebräische Lyrik erreicht durch rhythmisch wohlabgewogene Einfügung einzelner Verszeilen in den harmonischen Aufbau der Lieder. Die kunstvollsten strophischen Gebilde dieser Art bieten die Kehrverslieder. Zuweilen findet sich statt des Kehrverses auch eine vollständige zweizeilige Kehrstrophe.

a) Eine eigentümliche strophische Kunstform bieten in der überlieferten Gestalt die beiden Lieder Ps. 6. und 8. Der Kern der Lieder besteht aus je vier Zweizeilern. Diese lassen sich inhaltlich recht gut in je zwei höhere Stropheneinheiten, bestehend aus je zwei Zweizeilern, gliedern. Eingerahmt werden die Lieder durch je einen Einzeiler an der Spitze und am Ende. Man könnte, wenn man jene höhere

Gliederung vornimmt, sagen, der Einzeiler werde der einen Doppelstrophe vorangeschickt, der anderen als Abschluß zugefügt. Der Inhalt der Einzeiler ist in beiden Liedern auch wohl geeignet, einerseits als vorbereitende Einleitung zu dem ersten Strophenpaar, andererseits als Ausklang des zweiten Strophenpaares zu dienen. Das scheint die Gewißheit zu gewähren, daß wir in diesen Einzeilern wirklich Teile des ursprünglichen Textes der Lieder vor uns haben und nicht Zusätze etwa der Hand, die die Lieder für die Liedersammlung zurechtstellte. — Nun ist ferner zu beachten, daß in Ps. 8 die beiden Einzeiler inhaltlich identisch sind. In Ps. 6 sind sie entsprechend dem wesentlichen Inhalt der beiden Liedhälften verschiedenen Inhalts. Aber man könnte beide zu einem inhaltlich guten, in sich wohl geschlossenen Zweizeiler miteinander verbinden und würde in ihm in kürzester Form das haben, was des Dichters Herz in seinem tiefsten Grunde bewegte und in den beiden höheren Stropheneinheiten des eigentlichen Liedes in größerer Breite und mit größerer rhythmisch-melodischer Kraft ausgesprochen wird. — Ps. 21 zeigt am Ende eine einzelne Verszeile, aber sie kann hier nicht in Betracht kommen. Wie sie zu beurteilen ist, dazu vgl. den Komm. Auch anderwärts finden sich solche Verszeilen, die nicht anders beurteilt werden können.

b) Die Beweglichkeit strophischer Gliederung, die dem hebräischen Rhythmus eigen ist, offenbart sich auch in der Gestaltung der Schlußstrophe der beiden alphabetischen Lieder Ps. 111. 112. Da das Alphabet auf die Halbverse verteilt wird, muß am Ende bei der Gliederung in Zweizeiler eine Verszeile überschießen. Das hat der Dichter der beiden Lieder vermieden, indem er die letzte Strophe in jeder Verszeile um einen allerdings sehr starken, aber bei der ruhigen Stimmung eines Lehrliedes in seinem Umfang begreiflichen und erträglichen Nachhall erweiterte. Bemerkenswert ist dabei, daß diese dritten Kola der beiden Verszeilen der Strophe in beiden Psalmen sich inhaltlich eng miteinander zusammenschließen lassen, und ohne sie würden sich nicht nur die übrigbleibenden Glieder zu vollbefriedigenden Verszeilen, sondern die beiden Verszeilen auch zu guten Zweizeilern miteinander verbinden. Vgl. dazu den Komm. — Ein formal einigermaßen verwandtes, aber weiter gebildetes, komplizierteres Strophengebilde findet sich in der rein lyrischen deuterojesajanischen Prophetie, das ich nicht übergehen kann, dessen Text ich daher hier beifüge und zwar ohne weitere Begründung in der kritisch gereinigten Form, die ich (teils in Anlehnung an 𝔊) für die der ursprünglichen Gestalt am nächsten kommende halte. Das Lied steht Jes. 40, 12–17 und lautet so:

12a מי מדד בשעלו מים   ושמים בזרת תכן
וכָל בשליש עפר
12b ושקל בפלס הרים   וגבעות במאזנים תְּכֵן

*

13 מי הכין את רוח יהוה   ומי איש עצתו יודיענו
14a את מי נועץ ויבינהו
14b וילמדהו בארח משפט   ודרך תבונות יודיענו

*

15 הן גוים כמר מדלי   וכשחק מאזנים נחשבו
איים כדק יִטֹּלוּ
17 כֻּלָּם כאין נגדו   וכאפס ותהו נחשבו

* *
*

Charakteristisch ist in dieser Strophenbildung die Fünfgliedrigkeit, die dadurch erreicht wird, daß zwischen die beiden, einen inhaltlich und formal vollkommen tadellosen Zweizeiler bildenden Verszeilen noch ein Zwischenglied von gleicher rhythmischer Form der Halbverse eingefügt wird, das sich zwar im Wortlaut enger an die erste Verszeile anschließt, inhaltlich aber auch trefflich zur zweiten hinüber-

leitet. Eine weitere beachtenswerte Eigentümlichkeit dieser kunstvollen Strophenbildung zeigen die zweite und dritte Strophe im überlieferten Texte. Die Schlußworte der beiden Hauptverszeilen sind identisch. Ich habe daher ohne Bedenken am Ende von v. 12[b], dessen zweiter Halbvers nur mit zwei Hebungen überliefert ist, das den v. 12[a] schließende תִּכֵּן zugefügt, dessen Ausfall vor dem v. 13 einleitenden מי הכין (wofür 𝔐 ja מי תכן bietet) leicht begreiflich ist.

c) Die schönsten, kunstvollsten strophischen Gebilde bieten die Kehrverslieder dar. Sie zeigen einen völlig ebenmäßigen, rhythmisch wirkenden Aufbau und bezeugen mit unwiderstehlicher Beweiskraft, daß der hebräische Rhythmus nach allen Seiten hin sich fester Normen erfreut und gerade in diesen Normen den ganzen Reichtum seiner Schönheit und Kunst offenbart. Charakteristisch für die Lieder, die hier in Betracht kommen, ist die Wiederkehr von bestimmten Verszeilen oder auch Zweizeilern innerhalb des Aufbaues des Liedes, und daß diese Kehrverse oder -strophen in vollkommen regelmäßigen Abständen wiederkehren und mit den zu ihnen gehörigen Teilen des eigentlichen Liedes höhere rhythmische Einheiten bilden. Daß die Kehrverse nicht immer auch gleichen Inhalts, wenn auch gleicher rhythmischer Form, sein müssen, das lehrt uns Ps. 14, wird aber indirekt auch durch die Lieder mit doppelter, inhaltlich verschiedener Kehrversbildung bezeugt. Die naturgemäße Stellung der Kehrverse und -strophen ist am Ende der zugehörigen strophischen Einheiten. Indes, es scheint auch Abweichungen hiervon gegeben zu haben, wie ein Beispiel (s. u.) lehren kann.

α) Ps. 14 gliedert sich zunächst in zwei große Hälften. Jede Hälfte besteht aus je zwei inhaltlich sich zu einer höheren Einheit zusammenfügenden Zweizeilern und wird durch je einen in der Form besonders nachdrücklichen Einzeiler (er besteht aus dem Grundschema des Liedes mit einem Nachhall, nach dem Schema 3 : 2 : 2) zu einem abrundenden Abschluß geführt. Der Inhalt der beiden Einzeiler ist verschieden; er entwickelt sich im engen Anschluß an die vorausgehenden Strophen.

β) Die gebräuchlichste Form der Kehrverslieder ist die Aufeinanderfolge von einem Zweizeiler und Kehrvers. Dabei können beide gleiches Schema haben; sie können aber auch verschiedener rhythmischer Form sein. Gleichheit oder Ungleichheit der Form hängt deutlich erkennbar von der Verschiedenartigkeit der Stimmung ab, die in den eigentlichen Strophen des Liedes und die in dem festen Kehrvers oder in der festen Kehrstrophe zum Ausdruck kommen will. Beispiele, wo ein Zweizeiler durch den Kehrvers zu einer höheren rhythmisch-strophischen Einheit abgeschlossen wird, finden sich in folgenden Liedern, bei deren Nennung ich zugleich die rhythmischen Schemata des Liedes und der Kehrverse und die Angabe hinzufüge, wie vielmal die höhere rhythmisch-strophische Einheit in dem Liede sich wiederholt:

1) Ps. 46, Schema des Liedes (2 : 2) : (2 : 2), des Kehrverses 3 : 3 (dreimal);
2) „ 56, „ „ „ (2 : 2) : 3, „ „ 3 : 3 : 2 (zweimal);
3) „ 67, „ „ „ 3 : 3, „ „ 3 : 3 (dreimal);
4) „ 80, „ „ „ 3 : 3, „ „ 3 : 3 (viermal);
5) „ 99, „ „ „ (2 : 2) : (2 : 2), „ „ 3 : 3 : 2 (zweimal).

Bei Ps. 56 beachte man das umgekehrte Verhältnis der rhythmischen Gestalt der Glieder des Kehrverses im Vergleich zu der der Verszeilen des Liedes. Zu dem Stimmungscharakter bei diesen wie bei den folgenden Psalmen vgl. das im Komm. zu den einzelnen Liedern, soweit ich sie jetzt mitteilen konnte, Ausgeführte.

Lieder, in denen zwei Zweizeiler durch einen Kehrvers oder durch eine Kehrstrophe zu einer höheren rhythmisch-strophischen Einheit vereinigt werden, haben wir

6) in Ps. 57, Schema des Liedes 3:2, des Kehrverses 3:3 (zweimal);
7) „ „ 42+43, „ „ „ 3:2, der Kehrstrophe 3:3 (dreimal).

Eine besondere Beachtung verlangt 8) Ps. 62. Wenn das Lied so, wie es überliefert ist, wirklich ursprünglich ist (natürlich nach Abzug der zweifellosen Erweiterungen), und nichts Triftiges liegt vor, das zu Zweifeln an der Ursprünglichkeit berechtigen könnte, so haben wir in ihm den Beweis dafür, daß es auch Dichtungen gab, in denen die Kehrstrophe an die Spitze der höheren rhythmisch-strophischen Einheiten gestellt wurde und die in ihrem Inhalt beweglichen, den Fortschritt der Gedankenentwicklung bietenden Strophen ihr gleichsam angehängt wurden. Ps. 62 bietet einen Zweizeiler als Kehrstrophe und dann wieder einen Zweizeiler, beide nach dem gleichen rhythmischen Schema 3:2 gegliedert, und zwar enthält es diese Kombination zweimal. — Erinnern kann man hierbei an die oben unter a) behandelte eigentümliche Gestalt der Psalmen 6 und 8 in ihrer ersten Hälfte.

Die kunstvollsten Lieder, die ich überhaupt in der hebräischen Poesie kenne, finden wir in den Psalmeu 59 und 107. Sie haben beide einen zweifachen, inhaltlich verschiedenen, Ps. 59 vielleicht sogar dreifachen Kehrvers.

9) Ps. 59. Das Lied besteht aus zwei, in ihrem rhythmisch-strophischen Aufbau vollkommen gleichen Hälften. Die poetische Gedankenentwicklung erfolgt in beiden Hälften in je zwei Zweizeilern. Jeder dieser beiden Zweizeiler wird durch eine Kehrversbildung abgeschlossen, und zwar folgt auf den ersten Zweizeiler ein Kehrvers, der inhaltlich identisch ist nur mit dem an gleicher Stelle der zweiten Hälfte des Liedes stehenden; dem zweiten Zweizeiler folgt eine Kehrstrophe (Zweizeiler), die wörtlich ebenso die zweite Hälfte abschließt. Dabei ist aber zu bemerken, daß aus inhaltlichen Gründen (vgl. Komm.) vielleicht richtiger diese Kehrstrophe in zwei Einzeiler zerlegt wird, so daß die erste Verszeile als Kehrvers zu dem vorausgehenden Zweizeiler zu rechnen wäre, während die zweite Verszeile als Kehrvers zu der ganzen großen komplizierten Stropheneinheit, die aus den beiden Zweizeilern mit je einem besonderen Kehrverse bestehen würde, betrachtet werden könnte. Das rhythmische Schema ist in allen Verszeilen das gleiche, 3:3. — Die kunstvolle Gliederung und die große Schönheit dieses Liedes kommt erst dann ganz zur Geltung, wenn man auch auf die inhaltlichen Beziehungen der einander entsprechenden Glieder des strophischen Aufbaues in den beiden Liedhälften achtgibt. Dazu beachte man die Nachweise im Komm.

10) Ps. 107. Das Lied wird eingeleitet durch einen Zweizeiler, der für sich steht und auch nicht an dem kunstvollen rhythmischen Aufbau des mit v. 4 beginnenden eigentlichen Liedes teilnimmt. Dies Lied baut sich aus vier Doppelzweizeilern auf. Das ist an sich nichts Besonderes (vgl. oben 14). Ganz singulär aber ist die Tatsache, daß die zweiten Verszeilen aller Strophen Kehrverse sind und die poetische Gedankenentwicklung lediglich von den ersten Verszeilen getragen wird. Die zweite Verszeile des ersten Zweizeilers des Strophenpaares kehrt an gleicher Stelle in allen folgenden Strophenpaaren wieder. Das gleiche gilt von der zweiten Verszeile des zweiten Zweizeilers des ersten Strophenpaares. Die jetzt im überlieferten Text der Kehrverse vorhandenen Verschiedenheiten des Ausdrucks haben schwerlich auch schon der ursprünglichen Gestalt angehört. Das Versschema ist überall 3:2. — Jedenfalls zeigt auch dieser Psalm, zu wie kunstvollem strophischem Aufbau die hebräische Lyrik fähig war. Im übrigen s. Komm.

Überblicken wir aber nun diese Mannigfaltigkeit von besonders kunstvoller strophischer Gliederung im Aufbau der Lieder, so kann uns nicht entgehen, wie groß tatsächlich die Analogie derselben zu den kunstvollen Formen des Rhythmus der Verszeile ist. Die strophischen

Gebilde mit Kehrversen darf man mit den trikolischen Verszeilen vergleichen. Die Kehrverse bilden formal den gleichen Nachhall zu den eigentlichen Strophen, wie das dritte Kolon zu den beiden ersten in jenen Verszeilen. In der Regel entspricht im allgemeinen auch das rhythmische Maß der Strophen mit den Kehrversen oder Kehrstrophen dem in den trikolischen Verszeilen zwischen dem Nachhall und den beiden Hauptgliedern bestehenden. Der Kehrvers und die Kehrstrophe ist wie dieser Nachhall immer rhythmisch kürzer als die Hauptglieder des strophischen Ganzen oder der Verszeile. Man darf daraus eine Bestätigung unseres Urteils entnehmen, daß die gleichen rhythmischen Gesetze in der Aus- und Weiterbildung der Verszeilen wie in der strophischen Gliederung der Lieder und ihrer kunstvollen Fortentwicklung wirksam sind. Natürlich schließt das nicht aus, daß formale Besonderheiten in dieser sich herausbilden konnten, wie wir sie in Ps. 62 und in der eigentümlichen kunstvollen Verschlingung von Verszeilen und Kehrversen innerhalb des Zweizeilers selbst in Ps. 107 antreffen. In ihnen aber werden die einfachen rhythmischen Grundverhältnisse der strophischen Gliederung eines Liedes in Zweizeilern und in der höheren Einheit von Doppelzweizeilern vollkommen gewahrt. Sie widerstreben also jenem Urteil keineswegs.

16. Endlich hat die zu rhythmischen Weiterbildungen treibende Kraft des hebräischen Rhythmus, die innerhalb der Verszeile zu trikolischer Gliederung führte, auch in der Bildung der Strophen noch eine besondere Wirkung ausgeübt. Sie hat auch zur Bildung von Dreizeilern, d. h. von Strophen geführt, die sich aus je drei Verszeilen gleichen Schemas zusammenschließen. Dabei ist gar nicht etwa nötig, daß diese Verszeilen selbst trikolisch sind, wenn sie es auch sein können und gewiß auch zuweilen gewesen sind, wie ein Beispiel zu lehren scheint. — Diese Art strophischer Gebilde scheint nicht besonders häufig vorgekommen zu sein.

Im Psalter finde ich sie nur Ps. 24, 7–10 und in dem Gottesspruch Ps. 60, 8–10 und in diesem sind die Verszeilen auch trikolisch (s. S. 61). Außerdem kenne ich dreizeilige Strophen nur noch Threni c. 2 und 3. In c. 3 ist der Dreizeiler auch durch das Akrostichon gesichert.

* * *

C. Die Sprache der Poesie und die Quellen ihrer Schönheit und Kraft. — Die hebräische Lyrik hat wie alle Poesie ihre eigene Sprache, ihren eigenen Stil. Ihr Wesen, wie die rhythmischen Formen, in die sie sich kleidet, erlauben ihr nicht, sich in der grammatischen Breite der Prosa zu ergehen und ohne weiteres alle syntaktischen Hilfsmittel anzuwenden, die dieser zu Gebote stehen, um das logische Gefüge der zusammengehörigen Redeteile dem Hörer oder Leser sofort verständlich zu machen.

Es geht nicht, daß man den Unterschied der poetischen Diktion in lyrischen Dichtungen und der gehobenen Sprache der Rhetorik übersieht. Selbst wenn diese in Rhythmen dahinzuströmen scheint, so bleibt sie dennoch im Grunde Prosa und braucht sich nicht vor prosaisch breiten Satzverknüpfungen zu scheuen. Gewiß ist solche gehobene Rede in der Art ihres sprachlichen Ausdrucks oft recht wesentlich verschieden von der Sprache behaglicher Erzählungsprosa, erstrebt auch sie Wohllaut und Kraft des Ausdrucks und der Gliederung ihrer Sätze, um Ohren und Herzen anzuziehen und mit sich fortzureißen, Poesie wird sie darum jedoch noch lange nicht, auch wenn sie sich in ihren Ausdrucksmitteln und -formen dieser nähert. Wir haben nicht das Recht, ohne weiteres in ihren Satzgebilden der Lyrik eigene rhythmische Formen zu suchen oder sogar ihre Sätze in solche Formen einzuzwängen. Natürlich ist die Möglichkeit anzuerkennen, daß sich eine solche gehobene Rede in regelmäßig gegliederte lyrische Versformen verliert. Das wird leicht einem Redner begegnen, der zugleich geborner Dichter ist. Aber es wird immer gefragt werden müssen, ob und wie weit ein solcher Übergang der Rede in regelrechte rhythmische Satzformen beabsichtigt ist, ob man berechtigt ist, solche Formen auch über die zunächst auffallenden Sätze hinaus zu suchen und sie eventuell sogar kritisch zu rekonstruieren, wo sie verloren gegangen scheinen. Die gegenwärtig vielfach beliebte Beurteilung und Behandlung prophetischer Texte halte ich demgemäß für sehr bedenklich, und wie ich über die rhythmische Bearbeitung gewisser Geschichtserzählungen urteile, brauche ich kaum anzudeuten. Prosa ist und bleibt Prosa, auch im Hebräischen. Ich habe es auch in diesem Abschnitte nur mit der lyrischen Poesie im engeren und strengen Sinne zu tun.

1. Wesen und Formen der rhythmisch gegliederten Verszeile und das Gesetz, daß eine solche Verszeile auch inhaltlich eine in sich geschlossene Einheit bilden muß, bringen es mit sich, daß in ihr der sprachliche Ausdruck knapp und in jedem einzelnen Worte bedeutsam sein muß, daß alles vermieden werden muß, was nicht zur klaren Herausstellung der Gedanken und der in ihnen zugleich waltenden lyrischen Stimmung dient, das aber geeignet ist, dem Satze prosaische Färbung zu geben und den glatten, wohllautenden Fluß des rhythmischen Satzes zu hemmen. — Es ist darum auch zweifellos, daß die überlieferte Gestalt der lyrischen Texte überaus viele prosaische Zutaten, gleichviel welcher Herkunft, in sich birgt. Das ist um so gewisser, als in diesen Texten noch übergenug Stellen vorhanden sind, an denen solche Zutaten fehlen, wo man also sehr deutlich zu erkennen vermag, wie Poeten wirklich redeten und schrieben. Ich habe davon schon oben Abschnitt A, 1 gesprochen, aber es finden sich über die dort

schon erwähnten Zusätze hinaus auch noch andere nachträgliche Erweiterungen in den Liedertexten. Auf Einzelheiten gehe ich nicht weiter ein. Ich habe in den beigefügten Texten alle solche Fremdkörper wieder auszuscheiden gesucht und im Kommentar die Ausscheidungen, soweit als nötig, begründet.

Wie knapp gerade auch in syntaktischer Hinsicht die poetische Diktion sein konnte und tatsächlich war, dafür will ich eine in seltener Reinheit überlieferte Strophe aus der Lyrik Deuterojesajas hierhersetzen. Sie findet sich Jes. 65, 1[a. b] und lautet so:

1a נדרשתי ללוא שאלו   נמצאתי ללא בקשני
2b אמרתי הנני הנני   אל גוי לא קרא בשמי

Wer diesen schönen, nach allen Seiten hin lehrreichen Zweizeiler sorgfältig erwägt, wird jedenfalls keinen Anstoß mehr daran nehmen, wenn bei meiner rhythmisch-kritischen Bearbeitung lyrischer Texte so viele allein in der Prosarede gangbaren und notwendigen Partikel beseitigt werden. Rein überlieferte Verszeilen und Strophen, woran es, wie gesagt, auch in unseren überlieferten lyrischen Texten keineswegs fehlt, ja, ihrer sind erfreulicherweise noch recht viele vorhanden, bestätigen nur, was die hier mitgeteilte einzelne Strophe uns lehrt.

2. Die Sprache auch der hebräischen Lyrik bietet oft seltene und archaistische Worte und grammatische Formen. Sie greift zumal dann um so lieber zu solchen Ausdrucksweisen, wenn sie zugleich in ihren lautlichen Verhältnissen besonders geeignet sind, dem starken melodischen Bedürfnis rhythmisch gegliederter Rede Befriedigung zu verschaffen. — Starke Wirkungen aber weiß sie vor allem durch den gerade bei der notwendigen Knappheit des Wortlauts in den Gliedern der Verszeile ohne Schädigung der syntaktischen Gesetze leicht möglichen Wechsel in der Stellung und Betonung der in den parallelen Versgliedern inhaltlich einander entsprechenden Worte zu erzielen. Worte oder Begriffe, auf die auch im rhythmischen Satze aus logischen Gründen und aus Gründen der lyrischen Stimmung besonderer Nachdruck gelegt werden soll und muß, werden an den von Natur stark hervortretenden Anfang oder auch wohl ans Ende des Versgliedes gestellt, und im parallelen Versgliede wird sodann ebenfalls dafür gesorgt, daß ihr Gewicht im ganzen Satze befestigt und, wenn möglich, noch erhöht wird. Achtet man auf die Stellung der im Parallelismus der Glieder einer Verszeile inhaltlich einander entsprechenden Satzteile oder Worte, so wird man eine reiche Fülle von Möglichkeiten entdecken, auch auf diesem Wege dem Rhythmus der Verszeile in allen ihren Teilen inhaltlichen Nachdruck und zugleich formalen Wohllaut zu verleihen. Ja, selbst die sich strophisch zusammenschließenden Verszeilen bekunden oft, daß sie auch durch die Wortstellung eng miteinander verknüpft werden. So begegnet man neben

anderen nicht selten gleichzeitig zur Verwendung kommenden Möglichkeiten rhythmischer Verschlingung beider Verszeilen nicht selten einem stark wirkenden Chiasmus der Worte oder Begriffe in den vier zusammengehörigen Halbversen. Dadurch wird sodann der die strophische Einheit ausprägende Hauptgedanke besonders nachdrücklich und in rhythmischem Wechsel des Ausdrucks mit besonders eindringlicher Wucht dem Hörer oder Leser fühlbar gemacht. Auf Einzelheiten will ich hier nicht weiter eingehen. Ich habe im Kommentar, zumal zu den Texten der ersten Psalmen, auch auf diese Seite der Schönheiten des hebräischen Rhythmus reichlich aufmerksam gemacht. Nicht selten ist dies dann geschehen, wenn Beachtung auch dieser Seite des poetischen Stils ein willkommenes Mittel bot, textkritische Schwierigkeiten zu überwinden. Denn auch dazu ist sie wirklich oft genug wohlgeeignet, und ich habe auf Grund langer und wohlerprobter Erfahrung mich nicht gescheut, von diesem kritischen Hilfsmittel Gebrauch zu machen, und ich überlasse es in jedem einzelnen Falle getrost der Nachprüfung, ob ich recht getan. Nirgends habe ich es ohne Motivierung, die man im Kommentar findet, ausgeführt.

3. Ein zwar bisher nicht gänzlich unbekannt gebliebenes, aber bei der Beurteilung der hebräischen Poesie doch unbillig vernachlässigtes Mittel, dem Rhythmus das Gepräge reicher melodischer Schönheit zu verleihen, sind die oft sehr stark in die Ohren fallenden, die Halbverse oder auch die ganzen Verszeilen, ja, nicht selten die beiden strophisch zusammengehörigen Verszeilen durchziehenden lautlichen Anklänge, die Allitterationen und Assonanzen.

Oft klingt der gleiche helltönende oder dumpfhallende Konsonant aus allen oder doch aus mehreren Worten des Halbverses oder der beiden Halbverse einer Verszeile heraus. Oft vernimmt man auch verschiedene Konsonanten derselben Lautklasse oder auch lautlich sich einander nähernde Konsonanten verschiedener Lautklassen aus der Lautfülle einer Verszeile heraus. Zuweilen durchzieht so auch eine doppelte oder mehrfache Reihe von verschiedenen konsonantischen Lauten die Versglieder in wundervoll melodiöser Verschlingung. — Wer indes die ganze melodische Schönheit und Kraft hebräischer Verszeilen und Strophen empfinden und genießen will, muß auch auf die Vokale, ihre Folge in Halbversen und Verszeilen, ja, zuweilen des ganzen Zweizeilers achten. In dem oft so wunderbar wohlklingenden, melodischen Wechsel dunkler und heller, voller und kurzer, aber bestimmt abgetönter Vokale, bisweilen auch in der Festhaltung dunkler oder heller Vokale oder doch in dem Überwiegen sei es der dunklen, sei es der hellen Vokale durch den Halbvers oder die Verszeile oder gar die ganze Strophe hindurch spiegelt sich vor allem die Seelenstimmung wieder, von der der Dichter beherrscht und getrieben war,

als er seine Gefühle und Gedanken in seine Verse und Strophen sich ergießen ließ. Die wunderbare Lautmalerei, deren der hebräische Rhythmus fähig ist, steigert sich noch, wenn unser Ohr imstande ist, das eigentümliche, auch auf den Lautcharakter und die melodische Wirkung der Vokale einflußreiche Wesen der Konsonanten zugleich mit der Lautfülle der Vokalisation und ihrem melodischen Wechsel in der Aufeinanderfolge zu erfassen. Wirkt dann die Kraft der Gedanken mit ihrem schönen rhythmischen und lautlichen Gewande zusammen, so kann sich der dafür empfängliche Hörer oder Leser dem hinreißenden Zauber dieser Lyrik nicht entziehen. Die melodische Kraft hebräischer Verse ist gerade wegen dieser lautlichen Schönheiten oft unvergleichlich wirkungsvoll.

Natürlicherweise finden sich diese lautlichen Mittel, den Rhythmus melodisch zu verschönern, nicht in jedem Liede, ja, nicht einmal immer in allen Verszeilen oder Strophen desselben Liedes. Man darf auch nicht sagen, daß Dichter diese Mittel rhythmischer Schönheit und Kraft überall, wo wir sie finden, bewußt und mit Absicht angewandt hätten. Sie flossen offenbar echten Dichtern von selbst in ihre Rhythmen hinein, eben weil sie zum ursprünglichen Wesen rhythmischer Schönheit in der hebräischen Poesie gehörten, weil sie in dem lyrischen, nach rhythmisch wohlgegliedertem und melodisch reichem Ausdruck verlangenden Triebe der Seele des wahren Dichters selbst wurzelten. Wo diese Mittel rhythmischer Schönheit in Liedern wirksam geworden, da müssen sie beachtet werden, will man vollkommen empfinden, was der Dichter in seine Verse an Gedanken und Stimmung hat hineinlegen wollen. Ich habe im Kommentar zu den beigefügten Texten vielfach auf diese Schönheiten der Verse aufmerksam gemacht, und ich hoffe, dadurch Anlaß geboten zu haben, daß man hinfort auf diese Seite des hebräischen Rhythmus zu achten nicht wieder aufhört.

Die Beobachtung auch dieser Eigenart des hebräischen Rhythmus kann zuweilen ein wichtiges textkritisches Hilfsmittel werden. Es kann gelegentlich, wo man bei der Wiederherstellung eines zweifelhaften Textes zwischen verschiedenen Möglichkeiten schwanken mag, geeignet sein, eine bestimmte Entscheidung herbeizuführen. Ich habe auch davon zuweilen Gebrauch gemacht.

Vorbemerkungen zu den folgenden Texten.

1. Es werden mitgeteilt die Psalmen 1–25; 42. 43; 46; 56; 59; 62; 89; 99; 107; 110; 111; 112 und das Hohe Lied.
2. Von den drei Schriftgrößen soll veranschaulichen
   der größte Grad: die ursprünglichen Bestandteile der Lieder;
   der mittlere Grad: Zusätze, die vielleicht bei der Einfügung der Lieder in die Sammlungen gemacht worden sind;
   der kleinste Grad: gelegentlich korrumpierte Textteile, spätere Zusätze einschl. glossatorische Beifügungen. — Vgl. auch „Rhythmus" S. 19.
3. Die Sternchen dienen zur Verdeutlichung der strophischen Gliederung.
   Ein Sternchen schließt den Bereich einer einfachen Strophe ab, gegebenenfalls mit Einschluß der zu ihr gehörigen Erweiterungen;
   zwei (z. B. Ps. 14), drei (z. B. Ps. 10) und vier (z. B. Ps. 19) Sternchen deuten auf eine Strophengliederung größeren Umfangs oder auch auf Liedteile hin, die sich als Fremdkörper aus dem ursprünglichen Liedzusammenhange herausheben.
4. Die Akzente sollen nur die Silbe angeben, auf der der Hochton liegt. Es ist also gleichgültig, auf welchem Konsonanten einer Silbe der Akzent steht. Bei grammatisch richtiger Lesung der Worte wird man nicht fehlgehen. Zu der gelegentlich abweichenden Betonung der Segolata vgl. „Rhythmus" S. 38, zur Nichtberücksichtigung der überlieferten Pausalaussprache der Worte am Ende der Verszeilen vgl. „Rhythmus" S. 46.
5. Sätze ohne Akzente (z. B. Ps. 3, 8) wollen auf deren bis jetzt unheilbare oder noch nicht sicher geheilte Verderbtheit hinweisen oder auch auf ihren durchaus prosaischen Charakter; Sätze letzterer Art finden sich vornehmlich in den Zusätzen (z. B. Ps. 1, 4).

Zweiter Teil.

Texte.

Psalm 1.

Schema 3 : 3.

1a אשרי האיש אשר לא   הלך בעצת רשעים
1b ובדרך חטאים לא עמד   ובמושב לצים לא ישב
2 כי אם בתורת   יהוה חפצו   ובתורתו יהגה   יומם ולילה
*
3a הוא כעץ שתול על פלגי מים   אשר פריו יתן בעתו
3b ועלהו לא יבול   וכל אשר יעשה יצליח
*
4 לא כן הרשעים כי אם כמץ אשר תדפנו רוח   5 על כן
5a לא יקמו רשעים במשפט   וחטאים בעדת צדיקים
5b כי יודע יהוה דרך צדיקים   ודרך רשעים תאבד

Psalm 2.

Schema 3 : 2.

1 למה רגשו גוים   ולאמים יהגו ריק
2 נצבו מלכי ארץ   ורוזנים נוסדו יחד על יהוה ועל משיחו
*
3 »ננתקה את מוסרותימו   ונשליכה ממנו עבתימו«
4 יושב בשמים ישחק   אדני ילעג למו
*
5 אז ידבר אלימו באפו   ובחרונו יבהלמו
6 »ואני נסכתי מלכי   על ציון הר קדשי«   7a אספרה אל חק
*
7b »יהוה אמר אלי: בני אתה«
7c »אני היום ילדתיך   8a שאל ממני«
*
8b »ואתנה גוים נחלתך   ואחזתך אפסי ארץ«

9 „תִּרְעֵם בשבט ברזל   ככלי יוצר תנפצם„
*
10 ועתה מלכים השכילו   הוסרו שפטי ארץ
11 עבדו את יהוה ביראה   סגדו לו ברעדה
*
12a הִשָּׁמְרוּ פן יאנף   ותאבדו בחֲרנו
12b כי יבער כמעט אפו   אשרי כל חוסי בו

Psalm 3.

Schema 3 : 3.

2 יהוה מה רבו צרי   רבים קמים עלי
3 רבים אמרים לנפשי   אין ישועתה לו באלהים
*
4 ואתה יהוה מגן בעדי   כבודי ומרים ראשי
5 קולי אל יהוה אקרא   ויענני מהר קדשו
*
6 אני שכבתי ואישנה   הקיצותי כי יהוה יסמכני
7 לא אירא מרבבות עם   אשר סביב שתו עלי
*
8 קומה יהוה הושעני אלהי   כי הכית את כל איבי לחי
שני רשעים שברת   9 ליהוה הישועה   על עמך ברכתך

Psalm 4.

Schema 4 : 4 = (2 : 2) : (2 : 2).

2 בקראי ענני   אלהי צדקי   בְּצר הרחבת לי חנני ושמע תפלתי
3 בני איש עד מה   כבודי לכלמה   תאהבון ריק   תבקשו כזב
*
4 ודעו כי הפלה   יהוה חסיד לו   יהוה ישמע   בקראי אליו
5 רגזו ואל תחטאו   אמרו בלבבכם   6 זבחו זבחי צדק   ובטחו אל יהוה
[על משכבכם ודמו
*
7 רבים אמרים   מי יראנו טוב   נסה עלינו   אור פניך יהוה
8 נתתה יהוה   שמחה בלבי   מעת דגנם   ותירושם רבו
9 בשלום יחדו   אשכבה ואישן   כי אתה יהוה   לבדד לבטח תושיבני

Psalm 5.

Schema 3 : 2.

2 אמרי האזינה יהוה   בינה הגיגי
3 הקשיבה לקול שועי   מלכי ואלהי כי אליך אתפלל
*
4a יהוה [בקר] תשמע קולי בקר
4b אערך לך ואצפה   5 כי לא אל חפץ רשע אתה לא יגרך רע
6 לא יתיצבו הוללים לנגד עיניך   שנאת כל פעלי און
7 תאבד דברי כזב   איש דמים ומרמה תתעב יהוה
*
8a ואני ברב חסדך   אבוא ביתך

8b אשתחוה אל היכל קדשך ביראתך

9 יהוה נחני בצדקתך למען שוררי	הושר לפני דרכך
*10a כי אין בפיהם נכונה	קרבם הוות
10b קבר פתוח גרנם	לשונם יחליקון .
*11a . . . . . האשימם ; . . אלהים	יפלו [מ]מעצותיהם
11b ברב פשעיהם הדיחמו	כי מרו בך
*12a וישמחו כל חוסי בך	לעולם ירננו
12b ותסך עלימו ויעלצו בך	אהבי שמך
13 כי אתה תברך צדיק	יהוה כצנה רצון תעטרנו

Psalm 6.

Schema 3 : 3.

2 יהוה אל באפך תוכיחני	ואל בחמתך תיסרני
*3 חנני יהוה כי אמלל אני	רפאני יהוה כי נבהלו עצמי
4 ונפשי נבהלה מאד	ואתה יהוה עד מתי
*5 שובה יהוה חלצה נפשי	הושיעני למען חסדך
6 כי אין במות זכרך	בשאול מי יודה לך
*7 יגעתי באנחתי אשחה בכל לילה מטתי	בדמעתי ערשי אמסה
8 עששה מכעס עיני	עתקה בכל צוררי
*9 סורו ממני כל פעלי און	כי שמע יהוה קול בכיי
10 שמע יהוה תחנתי	יהוה תפלתי יקח
*11 יבשו ויבהלו מאד כל איבי	ישבו יבשו רגע

Psalm 7.

Schema 3 : 3.

2 יהוה אלהי בך חסיתי	הושיעני מכל רדפי והצלני
3 פן יטרף כאריה נפשי	יפרק ואין מציל
*4 יהוה אלהי אם עשיתי זאת	אם יש עול בכפי
5 אם גמלתי שולמי רע	ואחלצה צוררי ריקם
*6a ירדף אויב [אחרי	וידבק] נפשי וישג
6b וירמס לארץ חיי	וכבודי לעפר ישכן
* *7a קומה יהוה באפך	הנשא בעברות צוררי
7b ועורה . . . אלי	. . . . משפט צוית
8 ועדת לאמים תסובבך	ועליה למרום שבה

9 יהוה ידין עמים שפטני יהוה כצדקי וכתמי עלי

10a יגמר נא רע רשעים	ותכונן צדיק

10b וּבחן לבות וכליות   אלהים צדיק
11 מגני על אלהים   מושיע ישרי לב
12 אלהים שופט צדיק   ואל זעם בכל יום

13 אם לא ישוב חרבו ילטוש   קשתו דרך ויכוננה
14 הלא הכין כלי מות   חציו לדלקים יפעל

15 הנה יחבל און   והרה עמל וילד שקר
16 בור כרה ויחפרהו   ויפל בשחת יפעל
17 ישוב עמלו בראשו   ועל קדקדו חמסו ירד
18 אודה יהוה כצדקו   ואזמרה שם יהוה עליון

Psalm 8.

Schema 3 : 3.

2a יהוה אדנינו מה אדיר   שמך בכל הארץ

2b אשירה יהוה הודך   3b להשבית אויב ומתנקם
3a מפי עוללים ויונקים   יסדת עז למען צורריך

4 כי אראה שמים מעשה אצבעתיך   ירח וכוכבים אשר כוננתה
5 מה הוא אנוש כי תזכרנו   ובן אדם כי תפקדנו

6 ותחסרהו מעט מאלהים   וכבוד והדר תעטרהו
7 תמשילהו במעשי ידיך   כלם שתה תחת רגליו

8 צנה ואלפים כלם   וגם בהמות שדי
9 צפור שמים ודגי הים   עבר ארחות ימים

10 יהוה אדנינו מה אדיר   שמך בכל הארץ

Psalm 9. 10.

Schema 3 : 3.

9 2 אודך יהוה בכל לבי   אספרה כל נפלאותיך
3 אשמחה ואעלצה בך   אזמרה שמך עליון

4 בשוב אויבי אחור   כשלו ויאבדו מפניך
5 כי עשית משפט ודין   ישבת לכסא שופט צדק

6 גערת גוים אבדת רשע   שמם מחית לעולם ועד
7 ארצם חרבות לנצח   ועריהם נתשת אבד זכרם

ד . . . .
. . . .

(7) הנה 8 הוא לעולם ישב   כונן למשפט כסאו
9 והוא ישפט תבל בצדק   ידין לאמים במישרים

10 והוא יהוה משגב לדך — משגב לעתות בצרה
11 ויבטחו בך יודְעֶי שמךָ — כי לא עזבת דרשיך יְהוה

*

12 זמרו ליהוה ישבציון — הגידו בעמים עלילותיו
13 כי דרש דמים אותם זכר — לא שכח צעקת עניים

*

14 חננו יהוה ראה עניי משנאי — מרוממֵני משערי מות
15 למען אספרה כל תהלתך — בשערי בתציון אגילה בישועתך

*

16 טבעו גוים בשחת עשו — ברשת זו טמנו נלכדה רגלם
17 נודע יהוה משפט עשה — בפעל כפיו נוקַש רשע

*

18 ישובו רשעים לשאולה — כל גוים שכחי אלהים
20 קומה יהוה אל יעז אנוש — יִשָּׁפטו גוים על פניך

*

19 כי לא לנצח יִשָּׁכח אביון — תקות עניים תאבד לעד
21 שיתה יהוה מורא להם — ידעו גוים אנוש המה

*

10 1 למה יהוה תעמד ברחוק — תעלים לעתות בצרה
. . . . — . . . .

* * *

2 בְּגאות רשע ידלק עני — יִתָּפֵש במזמות זו חשב
3 כי הלל רשע על תאותנפשו — ובצע ברך נאץ יהוה

*

4 אמר כגבהאפו »בל ידרש« — »אין אלהים« כל מזמותיו
5 יחילו דרכיו בכל עת מַרום משפטיך מנגדו כל צורריו יפיח בהם

*

6 אמר בלבו »בל אמוט« — לדר ודר אשר לא אֵרַע
7 אלה פיהו מלא ומרמות ותך — תחת לשונו עמל ואון

*

8 ישב במארב חצרים במסתרים יהרג נקי — עיניו לְחֶלְכָּה יצפנו
9a יארב במסתר כאריה בְסֻכּוֹ — יארב לחטוף עני

*

9b יחטף עני במשכו ברשתו 10 וְדִכָּהוּ — ישח ונפל בעצומיו חלכאים
11 אמר בלבו »שכח אל — הסתיר פניו בל ראה«

* * *

12 קומה יהוה אֵל שׂנְאֶיךָ — וְאל תשכח עניים
13 על מה נאץ רשע אלהים — אמר בלבו »לא תדרש«

*

14a ראתה כי אתה עמל וכעס — תביט . . . .
14b עליך יעזב חֶלְכָּה — יתום אתה הֱעזר

*

15 שבר זרוע רשע ורע — תדרוש רשע ובל תמצא
16 יהוה מלך עולם ועד — יאבדו גוים מארצך

*

17 תאות עניים שמעת — יהוה תכין לבם תקשיב אזנך
18 לשפט יתום ודך בל יוסיף עוד — לערץ אנוש מן הארץ

Psalm 11.

Schema 3 : 3.

1a ביהוה חסיתי
1b איכה תאמרו לנפשי   »נודי הָרַיִךְ צפור«
2a כי הנה הרשעים ידרכון קשת   כוננו חצם על יתר
2b לירות במו אפל לישרי לב   3 כי השתות יהרסון צדיק מה פעל

*

4a יהוה בהיכל קדשו   יהוה בשמים כסאו
4b עיניו יחזו בְּתֵבֵל   עפעפיו יבחנו בני אדם

*

5 יהוה צדיק יבחן ורשע   ואהב חמס שנאה נפשו
6 ימטר על רשעים פחים אש וגפרית   ורוח זלעפות מנת כוסם
7 כי צדיק יהוה צדקות אהב   ישרים יחזו פניו

Psalm 12.

Schema 4 : 3 = (2 : 2) : 3.

2 הושיעה יהוה   כי גמר חסיד   אפסו אמונים מִבני־אדם
3 שוא ידברו איש את רעהו שפתי חלקות   בלב ולב ידברו

*

4 יכרת יהוה   כל שפתי חלקות   לשון מדברת גדלות   5a אשר אמרו
5b »לשננו נגביר   שפתינו אתנו   ומי אדון לנו«

*

6a משד עניים מאנקת אביונים
6b »עתה אקום«   יאמר יהוה   »אשית בְּיִשְׁעִי חֲסִידָי«
7 אמרות יהוה   אמרות טהרות   חָרוּץ מזקק שבעתים
[כסף צרוף בעליל

*

8 אתה יהוה   תשמרם תצרנו   מן הדור זו לעולם
9 . . . סביב . . . .   רשעים יתהלכון   כרם זלת לבני אדם

Psalm 13.

Schema 4 : 4 = (2 : 2) : (2 : 2).

2 עד אנה יהוה   תשכחני נצח   עד אנה תסתיר את פניך ממני
3 עד אנה אשית   עצות בנפשי   עד אנה ירום   איבי עלי
[יגון בלבבי יום יום

*

4 הביטה ענני   יהוה אלהי   האירה עיני   פן אישנה מות
6 פן יאמר איבי »יכלתיו« צרי ינילו כי אמוט 6 ואני
(6) בחסדך בטחתי   יגל לבי בישועתך   אשירה ליהוה   כי גמל עלי

Psalm 14 (53).

Schema 3 : 2 und 3 : 2 : 2.

1a אמר נבל בלבו   »אין אלהים«
1b השחיתו התעיבו עלילה   אין עשה טוב

*

2a יהוה משמים השקיף   על בני אדם

2b לראות היש משכיל   דרש את אלהים

*

3 כֻּלָּם סר יחדו נאלחו   אין עשה טוב   אין גם אחד

* *

4a הלא ידעו כל פעלי און   אכלי עמי
4b אכלו לחם יהוה   לא קראו 5 שמו
(5) פחדו פחד כי אלהים בדוֹר צדיק

*

6 עֲצוֹת עֲמִי תֵבשְׁנָה   כי יהוה מחסהו
7a יהוה יתן מציון   ישועת ישראל

*

7b בשוב יהוה שבות עמו   יגל יעקב   ישמח ישראל

Psalm 15.

Schema 3 : 3.

1 יהוה מי יגור באהלך   מי ישכן בהר קדשך
2a הולך תמים ופעל צדק
2b ודבר אמת בלבבו   3a ולא רגל על לשנו

*

3b רעה לא עשה לרעהו   וחרפה לא נשא על קרבו
4a נבזה בעיניו נמאס   ואת יראי יהוה יכבד

*

4b נשבע להרע ולא ימר   5a כספו לא נתן בנשך
5b ושחד על נקי לא לקח   עשה אלה לא ימוט לעולם

Psalm 16.

Schema 3 : 3.

1 שמרני אל כי חסיתי בך   2 אמרתי ליהוה אדני אתה טובתי בל עליך
3 לקדושים אשר בארץ המה ואדירי כל חפצי בם
4a ירבו עצבותם אחר מהרו
4b בל אסיך נסכיהם מדם   ובל אשא את שמותם על שפתי
5 יהוה מְנָת חלקי וכוסי   אתה תומיך גורלי

*

6 חבלי נפלו לי בנעמים   אף נחלתי שפרה עלי
7 אברך את יהוה אשר יעצני   אף לילות יסרוני כליותי

*

8 שויתי יהוה לנגדי תמיד   כי הוא מימיני בל אמוט
9 לכן שמח לבי ויגל כבודי   אף בשרי ישכן לבטח

*

10 כי לא תַעֲזֹב נפשי לשאול   לא תתן חסידך לראות שחת
11a תודיעני ארח חיים
11b תְּשַׂבְּעֵנִי שמחות את פניך   נעמות בימינך לנצח

Psalm 17.

Schema 4 : 3 = (2 : 2) : 3.

1 שמעה יהוה צדק   האזינה תפלתי   בלא שפתי מרמה
[הקשיבה רנתי
2 מלפניך משפטי יצא   עיניך תחזינה מישרים
3a בחנת לבי   צרפת כליותי צרפתני   ולא נִמְצָאָה בִי זמה
*
3b 4a אני לא עברתי   בקול פיך   לא מאסתי בדבר שפתיך
4b 5a אני שמרתי   ארחות בְרִיתְךָ   תמכו אשורי במעגלותיך
5b בל נמוטו פעמי
*
6 אני קראתיך   כי תַעֲנֵנִי אלהי   האזינה שמע אמרתי
7 הפלה חסדיך   הושיעה חסידך   מִקָמַי רוֹמְמֵנִי בימינך
*
8 שמרני אדני   כבת עין   בצל כנפיך תסתירני
9 מפני רשעים זו
10 (9) שמרוני איבי בנפש   יקיפו עלי   חלבמו סגרו פימו דברו בגאות
*
11 שקדו עלי   סבבו עיניהם   יָשִׁתוּ לַחֲטֹף בארץ
12 צדוני כאריה   יכסוף לטרף   וככפיר ישב במסתרים
*
13 קומה יהוה   קדמה פניו   הכריעהו פלטה נפשי מרשע
14a (13) חרבך ממתים   ידך יהוה   ממתים מחלד חלקם
*
14b חילם יצפונו   תְמַלֵא בטנם ישבעו בנים   והניחו יתרם לעולליהם
15 אני בצדקך   אחזה פניך   אשבעה בְהֵרָאֹת כבודך

Psalm 18 (2 Sam. 22).

Schema 3 : 3.

2 ארממך יהוה חזקי
3a יהוה סלעי ומצודתי ומפלטי   אֱלֹהַי צורי אחסה בו
3b מגני וקרן ישעי משגבי   מנוסי מחמס השִׁעֵנִי
4 מהלל אקרא יהוה   ומאיבי אושע
*
5 אפפוני משברי מות   ונחלי בליעל יבעתוני
6 חבלי שאול סבבוני   קדמוני מוקשי מות
*
7a בְצר לי אקרא יהוה   ואל אלהי אשוע
7b ישמע מהיכלו קולי   ושועתי לפניו תבוא באזניו
*
8 ותגעש ותרעש הארץ   ומוסדי הרים ירגזו ויתגעשו כי חרה לו
9 עלה עשן באפו ואש מפיו תאכל   גחלים בערו ממנו
10 ויט שמים וירד   וערפל תחת רגליו
*
11 וירכב על כרוב ויעף   וידא על כנפי רוח
12 ישת חשך סתרו סביבותיו   סכתו חשכת מים עבי שחקים
13 מנגה נגדו עברו   ברד וגחלי אש
*

14 וירעם במרום יהוה   ועליון יתן קולו ברד וגחלי אש
15 וישלח חציו ויפיצם   וברק יברק ויהמם
16a ויראו אפיקי מים   ויגלו מוסדות תבל
16b בגערת יהוה   מנשמת רוח אפו

*

17 ישלח ממרום יקחני   ימשני ממים רבים
18 יצילני מאיבי עזים   ומשנאי כי אמצו ממני
19 יקדמוני ביום אידי   ויהי יהוה למשען לי
20 ויוצא למרחב אותי   יחלצני כי חפץ בי
21 יגמלני יהוה כצדקי   כבר ידי ישיב לי

*

22 כי שמרתי דרכי יהוה   ולא רשעתי מאלהי
23 כי כל משפטיו לנגדי   וחקתיו לא סרו ממני
24 ואהי תמים עמו   ואשתמר מעוני
25 וישב יהוה לי כצדקי   כבר ידי לנגד עיניו

* * *

26 עם חסיד תתחסד   עם תמים תתמם
27 עם נבר תתברר   ועם עקש תתפתל

*

28 כי אתה עם עני תושיע   ועינים רמות תשפיל
29 כי אתה תאיר נרי   30 כי בך ארץ גדר ובאלהי ארלג שור
[יהוה אלהי יגיה חשכי

*

31 האל תמים דרכו   אמרת יהוה צרופה מגן הוא לכל החוסים בו 32 כי
(32) מי אל מבלעדי יהוה   ומי צור זולתי אלהינו

*

33 האל המאזרני חיל   ויתן תמים דרכי
34 משוה רגלי כאילות   ועל במת יעמידני
35 מלמד ידי למלחמה   ונחתה קשת נחושה זרועתי

*

36 ותתן לי מגן ישעך   וימינך תסעדני וענותך תרבני
37 תרחיב צעדי תחתי   ולא מעדו קרסלי

*

38 ארדוף אויבי ואשמידם   ולא אשוב עד כלותם
39 אכלם ולא יקומון   יפלו תחת רגלי

*

40 ותאזרני חיל למלחמה   תכריע קמי תחתי
41 ואיבי נתתה לי ערף   ומשנאי אחור תשיבם

*

42 ישועו ואין מושיע   אל יהוה ולא ענם
43 ואשחקם כעפר ארץ   כטיט חוצות אדקם

*

44a תפלטני מריבי עמים
44b תשימני לראש גוים   עמים לא ידעתי יעבדוני
45 לשמע אזן ישמעו לי   בני נכר יכחשו לי
46 בני נכר יבלו   ויחרגו ממסגרותיהם

*

47 ברוך יהוה צורי   וירום אלהי ישעי
48 האל הנותן נקמות לי   וידבר עמים תחתי

*

49 מפלטי מאיבי אף מקמי תרוממני   מאיש חמס תצילני

50 על כן אודך יהוה   בגוים ולשמך אזמרה
51 מגדל ישועות מלכו   ועשה חסד למשיחו
לדוד ולזרעו עד עולם

Psalm 19 (Doppelpsalm).

Schema (I) 3 : 3; (II) 3 : 2.

2 השמים מספרים כבוד אל   ומעשה ידיו מגיד הרקיע
3 יום ליום יביע אמר   ולילה ללילה יחוה דעת
4 אין אמר ואין דברים   בלי נשמע קולם
5 בכל הארץ יצא קולם   ובקצה תבל מליהם
לשמש שם אהל בהם

*

6 שמש כחתן יצא מחפתו   ישיש כגבור לרוץ ארחו
7 מקצה השמים מוצאו ותקופתו על קצותם   ואין נסתר מחמתו

* * * *

8a תורת יהוה תמימה   משיבת נפש
8b עדות יהוה נאמנה   מחכימת פתי

*

9a פקודי יהוה ישרים   משמחי לבב
9b מצות יהוה ברה   מאירת עינים
10a יראת יהוה טהורה   עמדת לעד

*

10b משפטי יהוה אמת   צדקו יחדו
11 הנם חמדים מזהב ומפז רב   ומתוקים מדבש ונפת צופים

*

12 גם עבדך נזהר בהם בשמרם עקב רב   13 שגיאות מי יבין מנסתרות נקני
14 גם מזדים חשך עבדך אל ימשלו בי אז איתם   ונקיתי מפשע רב
15 יהיו לרצון אמרי פי   והגיון לבי לפניך
יהוה צורי וגאלי

Psalm 20.

Schema 3 : 2.

2 יענך יהוה ביום צרה   ישגבך שם אלהי יעקב
3 ישלח עזרך מקדשו   ומציון יסעדך

*

4 יזכר לך מנחתך   ועולתך ירצנה
5 יתן לך כלבבך   וכל עצתך ימלא
6 נרננה בישועתך ובשם אלהינו נגל   ימלא יהוה כל משאלותיך

* *

7a עתה ידעתי כי הושיע יהוה משיחו
7b יענהו משמי קדשו   בגבורות ישע ימינו
8 אלה ברכב ואלה בסוסים   ואנחנו בשם יהוה אלהינו נזכיר
9 המה כרעו ונפלו   ואנחנו קמנו ונתעודד
10 יהוה הושיעה מלכך   ועננו ביום קראנו

Psalm 21.

Schema 3 : 3.

2 יהוה בעזך ישמח מלך | ובישועתך מה יגיל מאד
3 תאות לבו נתתה לו | וארשת שפתיו בל מנעת

4 כי *תקדמנו ברכות טובה | תשית לראשו עטרה פז
5 חיים שאל ממך | נתתה לו ארך ימים עולם ועד

6 *גדול כבודו בישועתך | הוד והדר תשוה עליו
7 כי תשיתהו ברכות לעד | תחדהו בשמחה את פניך
8 כי המלך בטח ביהוה | ובחסד עליון בל ימוט

9 *תמצא *ידך לכל איביך | ימינך תמצא שנאיך
10 תשיתמו כתנור אש לעת פניך | יהוה באפו יבלעם ותאכלם אש
11 פרימו מארץ תאבד | וזרעם מבני אדם

12 כי *יעצו עליך רעה | חשבו מזמת בליעל
13 כי תשיתמו שכם | במיתריך תכונן על פניהם

14 *רומה יהוה בעזך | נשירה ונזמרה גבורתך

Psalm 22.

Schema 3 : 3.

2 אלי אלי למה עזבתני | תרחק ממני בקראי
3 אלהי אקרא יומם ולא תענה | ולילה ולא דומיה לי
4 ואתה קדוש יושב תהלות ישראל

5 *בך בטחו אבותינו | בך חסו ותפלטמו
6 אליך זעקו ונמלטו | בך בטחו ולא בושו

7 *ואנכי תולעת ולא איש | חרפת אדם ובזוי עם
8 כלם ראי ילעגו לי | יפטירו בשפה יניעו ראש
9 »גל אל יהוה« יפלטהו | יצילהו כי חפץ בו

10 כי *אתה גחי מבטן | מבטיחי על שדי אמי
11 עליך השלכתי מרחם | מבטן אמי אלי אתה
12 אל תרחק ממני כי צרה קרובה כי אין עוזר

13 *סבבוני פרים רבים | אבירי בשן כתרוני
14 פצו עלי פיהם | כאריה טרף ושאג

15a *כמים נשפכתי והתפרדו כל עצמותי
15b היה לבי כדונג | נמס בתוך מעי
16a יבש כחרש כחי | ולשוני מדבק מלקוחי
16b ולעפר מות תשפתני
17 כי *סבבוני כלבים עדת מרעים הקיפוני כרו ידי ורגלי

18 אספר כל עצמותי המה יביטו יראו בי
19 יחלקו בגדי להם   ועל לבושי יפילו גורל
*
20 ואתה יהוה אל תרחק   אֱלֹהַי לעזרתי חושה
21 הצילה מחרב נפשי   מיד כלב יחידתי
22 הושיעני מפי אריה   ומקרני רמים עניתני
*
23 אספרה שמך לאחי   בתוך קהל אהללך
24a יראי יהוה הללוהו   כל זרע יעקב כבדוהו
* *
24b וגורו ממנו כל זרע ישראל   25a כי לא בזה ולא שקץ ענות עני
25b ולא הסתיר פניו ממנו   ובשועו אליו שמע
*
26 מאתו תהלתי בקהל רב   נדרי אשלם נגד יראיו
27 יאכלו ענוים וישבעו   יהללו יהוה דרשיו   יחי לבבכם לעד
* *
28 יזכרו וישבו אל יהוה כל אפסי ארץ   וישתחוו לפניו   כל משפחות גוים
29 כי ליהוה המלוכה   ומשל בגוים
30a אַךְ לו וישתחוו   כל דשני ארץ   לפניו יכרעו   כל יורדי עפר
*
30b ונפשו לא חיה   31a זרעי יעבדנו
31b יספר לאדני   לדור 32 יבאו   ויגידו צדקתו   לעם נולד כי עשה

Psalm 23.

Schema 3 : 2.

1 יהוה רעי לא אחסר   2a בנאות דשא ירביצני
2b על מי מנחות ינהלני   3a נפשי ישובב
*
3b ינחני במעגלי צדק   למען שמו
4a גם כי אלך בגיא צלמות   לא אירא רע
4b כי אתה עמדי שבטך ומשענתך המה ינחמני
*
5a תערךְ לפני שלחן   נגד צררי
5b דשנת בשמן ראשי   כוסי רְוָיָה
*
6a אך טוב וחסד ירדפוני   כל ימי חיי
6b ישבתי בבית יהוה   לארך ימים

Psalm 24.

Schema 3 : 3.

1 ליהוה הארץ ומלואה   תבל וישבי בה
2 כי הוא על ימים יסדה   ועל נהרות כוננֶהָ
*
3 מי זה יעלה בהר יהוה   ומי יקום במקום קדשו
4 נקי כפים ובר לבב   אשר לא נשא לשוא נפשו
ולא נשבע למרמה
*

5 ישא ברכה מאת יהוה   וצדקה מאלהי ישעו
6 זה דור דרשי יהוה   מבקשי פניך אלהי יעקב

7a שאו שערים ראשיכם   והנשאו פתחי עולם
7b יבוא מלך הכבוד   8a מי זה מלך הכבוד
8b יהוה עזוז וגבור   יהוה גבור מלחמה

9a שאו שערים ראשיכם   והנשאו פתחי עולם
9b יבא מלך הכבוד   10a מי הוא זה מלך הכבוד
10b יהוה אלהי צבאות   יהוה מלך הכבוד

Psalm 25.

Schema 3 : 2.

1 אליך נפשי אשא   יהוה 2 אלהי
(2) בך בטחתי אל אבושה   אל ילעגו איבי לי

3 גם כל קויך לא יבשו   יבשו הבוגדים בך
4 דרכיך יהוה הודיעני   ארחותיך למדני

5a הוריני באמתך ולמדני   כי אתה אלהי ישעי
5b ואותך קויתי כל היום   7bα כחסדך זכר לי

6 זכר רחמיך יהוה וחסדיך   כי מעולם המה
7 חטאות נעורי ופשעי אל תזכר   .... אתה למען טובך יהוה

8 טוב הוא וישר יהוה   על כן יורה חַטָּאִים בדרך
9 יַדְרֵךְ ענוים במשפט   וִילַמֵּד ענוים דרכו

10 כל ארחות יהוה חסד ואמת   לנצרי בריתו ועדתיו
11 למען שמך יהוה   וסלחת לעוני כי רב הוא

12 מי זה האיש ירא יהוה   יורנו בדרכו יבחר
13 נפשו בטוב תלין   וזרעו יירש ארץ

14 סַעַד יהוה ליראיו   וּגְבֻרָתוֹ לְיוֹדְעָיו
15 עיני תמיד אל יהוה   כי הוא יוציא מרשת רגלי

16 פנה אלי וחנני   כי יחיד ועני אני
17 צרות לבבי הרחיבו   ממצוקותי הוציאני

19 קִדֵּם איבי כי רבו   ושנאת חִנָּם שנאוני
18 ראה עניי ועמלי   ושא לי כל חטאותי

20 שמרה נפשי והצילני אל אבוש   כי חסיתי בך
21 תם וישר יצרוני   כי קויתיך יהוה

22 פדה אלהים את ישראל   מכל צרותיו

Psalm 42. 43.

Schema 3 : 2; Kehrversstrophe 3 : 3.

42 [2]כאילת תערג אל אפיקי מים כן נפשי תערג אליך יהוה

* *

[3a]צמאה נפשי ליהוה לאל חיי
[3b]מתי אבוא ואראה פניך יהוה

*

[4a]היתה לי דמעתי לחם יומם ולילה
[4b]באמרם אלי כל היום איה אלהיך
[5]אלה אזכרה ואשפכה עלי נפשי כי אעבר בסך אדדם עד בית יהוה
בקול רנה ותודה המון חוגג

* *

[6a]מה תשתוחחי נפשי ומה תהמי עלי
[6b]הותלי ליהוה כי עוד אודנו ישועת פני ואלהי

* * *

[7a]עלי נפשי תשתוחח על כן אזכרך
[7b]מארץ ירדן וחרמונים מהר מצער
[8a]תהום אל תהום קורא לקול צנוריך
[8b]כל משבריך וגליך עלי עברו
[9]יומם יצוה יהוה חסדו ובלילה שירה עמי תפלה לאל חי
[10a]אומרה לאל סלעי למה שכחתני

*

[10b]למה קדר אלך בלחץ אויבי
[11a]ברצח בעצמותי חרפוני צוררי
[11b]באמרם אלי כל היום איה אלהיך

* *

[12a]מה תשתוחחי נפשי ומה תהמי עלי
[12b]הותילי ליהוה כי עוד אודנו ישועת פני ואלהי

* * *

43 [1]שפטני יהוה וריבה ריבי מגוי לא חסיד מאיש מרמה ועולה תפלטני
[2a]כי אתה אלהי מעוזי למה זנחתני
[2b]למה קדר אתהלך בלחץ אויבי

* *

[3a]שלחה אורך ואמתך המה ינחוני
[3b]יביאוני אל הר קדשך ואל משכנותיך

*

[4a]ואבואה אל מזבח יהוה אל אל שמחתי
[4b]אגילה ואודך בכנור יהוה אלהי

* *

[5a]מה תשתוחחי נפשי ומה תהמי עלי
[5b]הותילי ליהוה כי עוד אודנו ישועת פני ואלהי

Psalm 46.

Schema (2 : 2) : (2 : 2); Kehrvers 3 : 3.

[2]יהוה לנו מחסה ועז עזרנו בצרות נמצא מאד
[3a]על כן לא נירא בהמיר ארץ ובמוט הרים בלב ימים

*

[3b יהוה צבאות עמנו משגב לנו אלהי יעקב]

* *

4 יהמו יתמרו מים ירעשו הרים בְּגָאוּת 5a נהר יֶהֱמוּ גַלָּיו

5b יְשַׂמְּחוּ עיר יהוה קְדֹשׁ מִשְׁכְּנוֹ עֶלְיוֹן

6 יהוה בקרבה בל תמוט יעזרה יהוה לפנות בקר

7 המו גוים מטו ממלכות נתן בקולו תמוג ארץ

*

8 יהוה צבאות עמנו משגב לנו אלהי יעקב

* *

9 לכו וחזו מפעלות יהוה 10a משבית מלחמות עד קצה הארץ

[אשר שם שמות בארץ

10b קשת ישבר וקצץ חנית עגלות ישרף באש

11 »הרפו ודעו כי אנכי אלהים ארום בגוים ארום בארץ«

*

12 יהוה צבאות עמנו משגב לנו אלהי יעקב

Psalm 56.

Schema (2 : 2) : 3; Kehrvers 3 : 3 : 2.

2 חנני יהוה כי שאפני אנוש כל היום לחץ ילחצני

3 שאפוני שוררי כל היום כי רבים לחצים לי ואני אליך אבטח

[מרום 4 יום אירא

*

5 ביהוה אהלל דְּבָרִי ביהוה בטחתי לא אירא מה יעשה בשר לי

*

6a כל היום דברי

6b יְעַצְּבוּ עלי כלם יחשבו לי רע 7a יגורו יצפונו המה עקבי ישמרו

7b כאשר קוו נפשי 8a לאמר אין פלט לו

8b באף עמים הורדם יהוה 9a בְּעוֹדִי סִפַּרְתִּיךָ

9b אתה שימה דמעתי בנאדך הלא בְסִפַּרְתֶּךָ

10 אז ישובו אויבי אחור ביום אקרא זה ידעתי כי אתה אלהים לי

*

11 ביהוה אהלל דברי 12 ביהוה בטחתי לא אירא מה יעשה אדם לי

[ביהוה אהלל דבר

* *

13 עלי יהוה נדריך אשלם תודה לך

14a כי הצלת נפשי ממות הלא רגלי מדחי

14b להתהלך לפני יהוה באור החיים

Psalm 59.

Schema 3 : 3; Kehrvers 3 : 3 (und 3 : 2?).

2 הצילני מאיבי אלהי ממתקוממי תשגבני

3 הצילני מפעלי און ומאנשי דמים הושיעני

* * *

4a כי יהוה ארבו לנפשי יָזוּרוּ עלי עזים

4b לא פשעי ולא חטאתי יהוה 5a בלי עוני ירצון ויכוננו

5b עורה לקראתי וראה . . . .

6a ואתה יהוה אלהי צבאות אלהי ישראל

. . . . 6b הקיצה לפקד כל זֵדִים אל תחן כל בגדי און

*

7 ישובו לערב יהמו   ככלבים יסובבו עיר

* *

8 המה יביעון בפימו   חֲרְפוֹת שִׂפְתֵימוֹ כי מִי יִשְׁמָע

9 ואתה יהוה תשחק למו   תלעג לכל זֵדים

*

10 עזי אליך אשמרה   כי אתה אלהי משגבי

11 אלהַי חַסְדּוֹ יקדמני   יהוה יראני בשררי

12 אל תהרגם פן ישכחו עמי   הניעמו בחילך והורידמו מגננו אדני

* * *

13 חַטַּאת פימו דבר שפתימו וילכדו בגאונם   ומאלה ומכחש יספרו

14 כַּלְּמוֹ בחמה כַּלֵּמוֹ ואינמו   וידעו כי יהוה משֵׁל ביעקב לאפסי הארץ

*

15 וישבו לערב יהמו   ככלבים יסובבו עיר

* *

16 המה ינועון לאכל   אם לא ישבעו וְיָלִינוּ

17a ואני אשיר עזך   וארנן לבקר חסדך

17b כי היית משגב לי ומנוס ביום צר לי

*

18a עזי אליך אשמרה   כי אתה אלהי משגבי

18b אֱלֹהַי חַסְדּוֹ יקדמני   יהוה יראני בשררי

Psalm 62.

Schema 3 : 2; Kehrversstrophe 3 : 2.

2 אך אליהוה דֻּמִי נפשי   ממנו ישועתי

3 אך הוא צורי וישועתי   משגבי לא אמוט רבה

* *

4 עד אנה תהותתו על איש תרצחו כלכם   כקיר נטוי גדרה דחויה

5 אך משאתו יעצו להדיחו   ירצו כזב בפיהם יברכו ובקרבם יקללו

* * *

6 אך ליהוה דמי נפשי   כי ממנו ישועתי

7 אך הוא צורי וישועתי   משגבי לא אמוט

* *

8 על יהוה ישעי וכבודי צור עזי   מחסי ביהוה

9 בטחו בו בכל עת עם שפכו לפניו לבבכם   יהוה מחסה לנו

10a אך הבל בני אדם   כזב בני איש

10b במאזנים לעלות המה מהבל יחד

11 אל תבטחו בעשק ובגזל אל תהבלו חיל כי ינוב אל תשיתו לב

12 אחת דבר יהוה שתים זו שמעתי כי עז ליהוה

13 ולך אדני חסד כי אתה תשלם לאיש כמעשהו

Psalm 89.

Schema 3 : 3; v. 10—15. 51. 52 : (2 : 2) : (2 : 2).

2 חסדיך יהוה עולם אשירה   לדר ודר אודיע אמונתך בפי

3a כי אמרתי

3b לעולם חסדיך נֶאֱמָנִים   כשמים תְּכֹן אמונתך בהם

*

4 »כרתי ברית לבחירי   נשבעתי לדוד עבדי«

5 «לעולם אכין זרעך   ובניתי לדר ודר כסאך»

*

6 וידו שמים פלאך יהוה   ואמונתך בקהל קדשים 7 כי
(7) מי בשחק יערך ליהוה   ידמה ליהוה בבני אלים
8 אל נערץ בסוד קדשים   רב הוא ונורא על כל סביביו
9 יהוה אלהי צבאות   מי כמוך חסין יה גאמן סביבותיך

*

10 אתה מושל   בגאות הים   בנשוא גליו   אתה תשבחם
11 אתה דכאת   כחלל רהב   בזרוע עזך   פזרת אויביך

*

12 לך שמים   אף לך ארץ   תבל ומלאה   אתה יסדתם
13 צפון וימין   אתה בראתם   תבור וחרמון   בשמך ירננו

*

14 לך זרוע   ולך גבורה   תעז ידך   תרום ימינך
15 צדק ומשפט   מכון כסאך   חסד ואמת   יקדמו פניך

*

16 אשרי העם ידעי תרועה   יהוה באור פניך יהלכון
17 בשמך יגילון כלהיום   ובצדקתך ירימו קולם

* *

18 כי תפארת עזנו אתה   וברצונך תרום קרננו
19 כי לך יהוה מגננו   ולקדוש ישראל מלכנו

*

20a אז דברת בחזון לחסידיך ותאמר
20b «שויתי נזר על גבור   הרימותי בחור מעם»
21 «מצאתי דוד עבדי   בשמן קדשי משחתיו»

* * *

22 אשר ידי תכון עמו   אף זרועי תאמצנו
23 לא ישיא אויב בו   ובן עולה לא יעננו
24 וכתותי מפניו צריו   ומשנאיו אגוף
25 ואמונתי וחסדי עמו   ובשמי תרום קרנו
26 ושמתי בים ידו   ובנהרות ימינו

* * *

27 «הוא יקראני אבי אתה   אלי וצור ישועתי»
28 «אף אני בכור אתנהו   עליון למלכי ארץ»

*

29 «לעולם אשמר לו חסדי   ובריתי נאמנת לו»
30 «ושמתי לעד זרעו   וכסאו כימי שמים»

* * *

31 אם יעזבו בניו תורתי   ובמשפטי לא ילכון
32 אם חקתי יחללו   ומצותי לא ישמרו
33 ופקדתי בשבט פשעם   ובנגעים עונם

* * *

34 «וחסדי לא אסיר מעמו   ולא אשקר באמונתי»
35 «ולא אחלל בריתי   ומוצא שפתי לא אשנה»

*

36 «אחת נשבעתי בקדשי אם לדוד אכזב   37a זרעו לעולם יהיה
37b וכסאו כשמש נגדי   38 כירח יכון לעולם ועד בשחק נאמן

*

39 ואתה זנחת ותמאס   והשיבות פני משיחך
40 נארת ברית עבדך   חללת לארץ נזרו

*

41 פרצת כל גדריו   שמת מבצריו מחתה
42 שסהו כל עברי דרך   היה חרפה לשכניו

* *

43 הרימות ימין צריו — השמחת כל אויביו
44 אף הַשִׁיבֹתָ אָחוֹר חרבו — ולא הקמתו במלחמה
*
45 השבת מַטֵּה מְיָּדוֹ — וכסאו לארץ מגרת
46 הקצרת ימי עלומיו — העטית עליו בושה
*
47 עד מה יהוה תסתר לנצח — תבער כמו אש חמתך
48 זכר אדני מה חלד — על מה שוא בראת כל בני אדם
49 מי גבר יחיה ולא יראה מות — ימלט נפשו מיד שאול
50 איה חסדיך הראשנים אדני — נשבעת לדוד באמונתך
* *
51 זכר אדני — חרפת עבדיך — שאתי בחיקי — כלמת עמים
52 אשר חרפו — אויביך יהוה — אשר חרפו — עקבות משיחך

Psalm 99.

Schema 4 : 4 = (2 : 2) : (2 : 2); Kehrvers 3 : 3 : 2.

1 יהוה מלך — ירגזו עמים — ישב כרובים — תמוט הארץ
2 יהוה בציון גדול — ורם הוא על כל העמים
3 יודו שמך גדול ונורא קדוש הוא
4a ועז מלך משפט אהב
4b אתה כוננת — בישראל משפט — וצדקה ביעקב — אתה עשית
*
5 רוממו יהוה אלהינו — והשתחוו להדם רגליו — קדוש הוא
* *
6 משה ואהרן בכהניו ושמואל בקראי שמו קראים אל יהוה והוא יענם
7 בעמוד ענן — ידבר אליהם — שמרו עדתיו וחק — נתן למו
8 יהוה אלהינו — אתה עניתם — אל נָשָׂאתָ עֲוֹנֹתָם — נִקֵּיתָ על עלילותם
*
9 רוממו יהוה אלהינו — והשתחוו להדם רגליו — כי קדוש הוא אלהינו

Psalm 107.

Schema 3 : 2; Kehrvers 3 : 2.

1 הדו ליהוה כי טוב — כי לעולם חסדו
2 יאמרו גאולי יהוה — אשר גאלם מיד צר
3 ומארצות קבצם ממזרח וממערב מצפון ומים
*, * *
4 תעו בְצַעֲדָם בישימון — דרך עיר מושב לא מצאו
5 רעבים גם צמאים נפשם בהם תתעטף
6 ויצעקו אל יהוה בצר להם — ממצוקותם יצילם
*
7 ויַּדְרִכֵם בדרך ישרה — ללכת אל עיר מושב
8 יודו ליהוה חסדו — ונפלאותיו לבני אדם
* *
9 כי השביע נפש שקקה — ונפש רעבה מלא טוב
10 ישבי חשך וצלמות — אסירי עני וברזל
11 כי המרו אמרי אל . . . — ועצת עליון נאצו
12 ויכנע בעמל לבם — כשלו ואין עזר
13 ויצעקו אל יהוה בצר להם — ממצוקותם יצילם
*

14 יוציאם מחשך רגליהם ומוסרותם ינתק
15 יודו ליהוה חסדו ונפלאותיו לבני אדם

* *

16 כי שבר דלתות נחשת ובריחי ברזל גדע
17 אולים מדרך פשעם ומעונתם יתענו
18 כל אכל תתעב נפשם ויגיעו עד שערי מות
19 ויצעקו אל יהוה בצר להם ממצוקותם יצילם

*

20 ישלח דברו וירפאם וימלטם משחיתותם
21 יודו ליהוה חסדו ונפלאותיו לבני אדם

* *

22 ויזבחו זבחי תודה ויספרו מעשיו ברנה
23 יורדי הים באניות עשי מלאכה במים רבים
24 המה ראו מעשי יהוה ונפלאותיו במצולה
25 ויאמר ויעבר רוח סערה ותרומם גליו
26 יעלו שמים ירדו תהומות נפשם ברעה תתמוגג
27 יחמו וינועו כשכור וכל חכמתם תתבלע
28 ויצעקו אל יהוה בצר להם וממצוקותם יצילם

*

29 יקם מעדי לדממה ויחשו רגליהם 30a וישמחו כי ישתקו
30b וינחם אל מחוז חפצם
31 יודו ליהוה חסדו ונפלאותיו לבני אדם

* * * *

32 וירוממוהו בקהל עם ובמושב זקנים יהללוהו

*

33 ישם נהרות למדבר ומצאי מים לצמאון
34 ארץ פריה למלחה מרעת יושבי בה
35 ישם מדבר לאגם מים וארץ ציה למצאי מים
36 ויושב שם רעבים ויכוננו עיר מושב
37 ויזרעו שדות ויטעו כרמים ויעשו פרי תבואה
38 ויברכם וירבו מאד ובהמתם לא ימעיט

*

39 וימעטו וישחו מעצר רעה ויגון
40 שפך בוז על נדיבים ויתעם בתהו לא דרך

*

41 וישגב אביון מעוני וישם כצאן משפחות
42 יראו ישרים וישמחו וכל עולה קפצה פיה
43 מי חכם וישמר אלה ויתבונן חסדי יהוה

Psalm 110.

Schema 3 : 2.

1a נאם יהוה לאדני »שב לימיני«
1b »עתה אשית איביך הדם לרגליך«

*

2a מטה עזך ישלח יהוה מציון
2b »רדה בקרב איביך« 3a עמך נדבת

*

3b ביום חילך בהדרי קדש מרחם משחר לך טל ילדתך

* *

4 נשבע יהוה ולא ינחם   »אתה כהן לעולם« על דברתי מלכי צדק
5 אדני על ימינך מחץ   ביום אפו מלכים
6 ידין בגוים מלא גוית מחץ ראש על ארץ רבה
7 מנחל בדרך ישתה   על כן ירים ראשו

Psalm 111.

Schema 3 : 3.

1 אודה יהוה בכל לבי   בסוד ישרים ועדה
2 גדלים מעשי יהוה   דרושים לכל חפציהם

3 הודו הגיד פעלו   וצדקתו עמדת לעד
4 זכר עשה לנפלאותיו   חנון ורחום יהוה

5 טרף נתן ליראיו   יזכר לעולם בריתו
6 כחמעשיו הגיד לעמו   לתת להם נחלה גוים

7 מעשי ידיו אמת ומשפט   נאמנים כל פקודיו
8 סמוכים לעד ועולם   עשוים באמת וָיָשֶׁר

9 פדות שלח לעמו   צוה לעולם בריתו
קדוש ונורא שמו
10 ראשית חכמה יראת יהוה   שכל טוב לכל עֹשֶׂיהָ
תהלתו עמדת לעד

Psalm 112.

Schema 3 : 3.

1 אשרי איש יָרֵא את יהוה   במצותיו חפץ מאד
2 גבור בארץ יהיה זרעו   דורו בישרים יברך

3 הונו עשר בביתו   וצדקתו עמדת לעד
4 זרח בחשך אורו לישרים   חנון ורחום צדיק

5 טוב איש חונן ומלוה   יכלכל דבריו במשפט
6 כי לא ימוט לעולם   לזכר עולם יהיה צדיק

7 משמוע רעה לא יירא   נכון לבו בטח ביהוה
8 סמוך לבו לא יירא   עד אשר יראה בצריו

9 פזר נתן לאביונים   צדקתו עמדת לעד
קרנו תרום בכבוד
10 רשע יראה וכעס   שניו יחרק ונמס
תאות רשעים תאבד

Das Hohe Lied.

Teil I.

Zur Bezeichnung der redenden Personen vgl. Kommentar.

(Schema 3 : 3)

Kap. I. S[a] ² שקני מנשיקות פיך Fch כי טובים דדיך מיין
³ לריח שמניך טובים שמן מורק שמך [b] על כן עלמות אהבוך

*

S ⁴α משכני Fch אחריך נרוצה S[c] הביאני המלך חדריך
Fch[d] ⁴β נגילה ונשמחה בך נזכירה דדיך מיין [e] מישרים אהבוך

* *

(Schema 3 : 2)

S[f] ⁵ שחורה אני ונכוה בנות ירושלם כאהלי קדר כיריעות שלמה
⁶α אל תראוני שאני שחרחרת שזפתני השמש
⁶β בני אמי נחרו בי שמני נטרת כרמים כרמי שלי לא נטרתי

*

⁷α[g] הגידה לי שאהבה נפשי איכה תרעה איכה תרביץ בצהרים
⁷β שלמה אהיה כעטיה על עדרי חבריך

*

Fch[h] ⁸α אם לא תדעי לך לכי לך היפה בנשים
⁸β צאי לך בעקבי הצאן על משכנות הרעים
ורעי את גדיתיך]

* *

(Schema 3 : 2)

Kg ⁹ לססתי ברכבי פרעה דמיתיך רעיתי
Fch[i] ¹⁰ נאוו לחייך בתרים צוארך בחרוזים
¹¹ תורי זהב נעשה לך עם נקדות הכסף

*

S ¹² עד שהמלך במסבו [k] נרדי נתן ריחו

---

[a] אA ἡ νύμφη. [b] A das Folgende ὁ νυμφίος. [c] א ταῖς νεάνισιν ἡ νύμφη διηγεῖται τὰ περὶ τοῦ νυμφίου ἃ ἐχαρίσατο αὐτῇ. [d] א τῆς νύμφης διηγησαμένης ταῖς νεάνισιν· αἱ δὲ εἶπαν. [e] א αἱ νεάνιδες τῷ νυμφίῳ βοῶσιν τὸ ὄνομα τῆς νύμφης: „εὐθύτης“ ἠγάπησέν σε. [f] אA ἡ νύμφη. [g] א πρὸς τὸν νυμφίον χν (= χριστόν), [h] א ὁ νυμφίος πρὸς τὴν νύμφην. [i] א αἱ νεάνιδες πρὸς τὴν νύμφην. [k] א ἡ νύμφη πρὸς ἑαυτὴν καὶ πρὸς τὸν νυμφίον. — A ὁ νυμφίος. Die Bemerkung gehört aber gewiß an den Anfang des Verses.

13 צרור המר דודי לי   בין שדי ילין
14 אשכל הכפר דודי לי   בכרמי עין גדי

*

Kg[a] 15 הנך יפה רעיתי   הנך יפה עיניך יונים
S[b] 16α הנך יפה דודי   הנך נעים

*

16β* . . . .
17 . . . .

Kap. II.

S(?)[c] 1 אני חבצלת השרון   שושנת העמקים
Kg[d] 2 כשושנה בין החוחים   כן רעיתי בין הבנות

*

S[e] 3α כתפוח בעצי היער   כן דודי בין הבנים
3β בצלו חמדתי וישבתי   ופריו מתוק לחכי

*

4 [f] הביאני אל בית היין ודגלו עלי אהבה   I 16b ערשנו רעננה
I 17 קרות בתנו ארזים   רחיטנו ברותים

*

5 סמכוני באשישות רפדוני בתפוחים   כי חולה אהבה אני
6 [g] שמאלו תחת לראשי   וימינו תחבקני

* *

7α [h] השבעתי אתכם בנות ירושלם   בצבאות או באילות השדה
7β אם תעירו ואם תעוררו את האהבה   עד שתחפץ

* * * *

Teil II.

(Schema 3 : 2 : 2)

S[i] 8 קול דודי הנה זה בא   מדלג על ההרים   מקפץ על הגבעות
9α דומה דודי לצבי או לעפר האילים
9β [k] הנה זה עומד אחר כתלנו   משגיח מן החלנות   מציץ מן החרכים

*

10 הנה דודי ואמר לי   [l] קומי לך רעיתי   יפתי ולכי לך
11 כי הנה הסתו עבר   הגשם חלף   [תרף] הלך לו

*

12 נראו הנצנים בארץ   עת הזמיר הגיע   וקול התור נשמע בארצנו
13α התאנה חנטה פגיה   והגפנים סמדר   נתנו ריחם

*

13β קומי לך רעיתי... 14α יונתי   בחגוי הסלע   בסתר המדרגה
14β הראיני את מראיך השמיעיני   ...כי קולך ערב   ומראיך נאוה

* *

---

* V. 16[b]. 17 sind durch die Bearbeitung versetzt; sie gehören m. E. hinter 2, 4[a]. Dorthin habe ich sie wieder zurückgebracht.

---

[a] א ὁ νυμφίος πρὸς τὴν νύμφην. [b] א ἡ νύμφη πρὸς τὸν νυμφίον. — A ἡ νύμφη. [c] א ὁ νυμφίος πρὸς ἑαυτόν. [d] א καὶ πρὸς τὴν νύμφην. [e] א ἡ νύμφη πρὸς τὸν νυμφίον. [f] א ταῖς νεάνισιν ἡ νύμφη φησίν. [g] א πρὸς τὸν νυμφίον ἡ νύμφη. [h] א ταῖς νεάνισιν ἡ νύμφη. [i] א ἀκήκοεν τοῦ νυμφίου ἡ νύμφη. [k] א ἡ νύμφη πρὸς τὰς νεανίδας σημαίνουσα αὐταῖς τὸν νυμφίον. [l] A ὁ νυμφίος.

(Schema 2 : 2)

Fch[a] 15α אחזו לנו שועלים   שעלים קטנים
15β מחבלים כרמים   וכרמינו סמדר

*

S[b] 16 דודי לי ואני לו   הרעה בשושנים
17α עד שיפוח היום   ונסו הצללים
17β [c] סב דמה לך דודי לצבי או לעפר האילים   על הרי בשמים

* *

(Schema 3 : 3)

Kap. III. S 1α על משכב שכבתי בלילות   בקשתי את שאהבה נפשי
1β בקשתיו ולא מצאתיו   [קראתיו ולא ענני]

*

2 אקומה נא ואסובבה בעיר בשוקים וברחבות   אבקשה את שאהבה נפשי
[בקשתיו ולא מצאתיו
3 מצאוני השמרים הסבבים בעיר   [d] »את שאהבה נפשי ראיתם«

*

4α כמעט שעברתי מהם   עד שמצאתי את שאהבה נפשי
4β [e] אחזתיו ולא ארפנו   עד שהביאתיו אל בית אמי אל חדר הורתי

* *

(Schema 3 : 2)

5α [f] השבעתי אתכם בנות ירושלם   בצבאות או באילות השדה
5β אם תעירו ואם תעוררו את האהבה   עד שתחפץ

* * *

(Schema 3 : 2)

Fch[g] 6α מה זאת עלה מן המדבר   כתימרות עשן
6β מקטרת מר ולבונה   מכל אבקת רוכל הנה מטתו שלשלמה

*

7 ששים גברים סביב לה   מגברי ישראל
8α כלם אחזי חרב   מלמדי מלחמה
8β איש חרבו על ירכו מפחד בלילות

*

9 אפריון עשה לו המלך שלמה   מעצי הלבנון
10α עמודיו עשה כסף   רפידתו זהב
10β מרכבו ארגמן תוכו   רצוף אהבה מבנות ירושלם

*

11α צאנה וראנה בנות ציון במלך שלמה   ביום חתנתו
11β בעטרה שעטרה לו אמו   ביום שמחת לבו

* *

(Schema 3 : 2)

Kap. IV. B 1α הנך יפה רעיתי   הנך יפה
1β הנה עיניך יונים   מבעד לצמתך

*

---

a א τοῖς νεανίαις ὁ νυμφίος τάδε. b א ἡ νύμφη τάδε. c A ἡ νύμφη. d א ἡ νύμφη τοῖς φύλαξιν εἶπεν. e א εὗρουσα τὸν νυμφίον εἶπεν. f א τὰς νεανίδας ὁρκίζει ἡ νύμφη τοῦτο δεύτερον. g א ὁ νυμφίος πρὸς τὴν νύμφην. A ὁ νυμφίος.

1γ שערך כעדר העזים שגלשו מהר גלעד
2 שניך כעדר הקצובות שעלו מן הרחצה שכלם מתאימות ושכלה אין בהם
*
3α כחוט השני שפתיך ומדבריך נאוה
3β כפלח הרמון רקתך מבעד לצמתך
*
4α כמגדל דויד צוארך בנוי לתלפיות
4β אלף המגן תלוי עליו כל שלטי הגברים
*
5 שני שדיך כשני עפרים תאומי צביה הרעים בשושנים
7 כלך יפה רעיתי ומום אין בך
*
6α עד שיפוח היום ונסו הצללים
6β אלך לי אל הר המור ואל גבעת הלבונה
* *

(Schema 3 : 2 : 2)

B 8α תבואי מלבנון כלה אתי מלבנון ממענות אריות
8β תשורי מראש אמנה מראש שניר וחרמון מהררי נמרים
*
9 לבבתני אחתי כלה לבבתני באחד מעיניך באחד ענק מצורניך
10 מה יפו דדיך אחתי כלה מה טבו דדיך מיין וריח שמניך מכל בשמים
*
11 שפתיך נפת תטפנה כלה דבש וחלב תחת לשונך
12 גן נעול אחתי כלה גל נעול מעין חתום [וריח שלמתיך כריח לבנון
13 לחייך פרדס רמונים עם פרי מגדים כפרים עם נרדים
14 נרד וכרכם קנה וקנמון עם כל עצי לבונה מר ואהלות עם כל ראשי בשמים
15 מעין גנים באר מים חיים ונזלים מן לבנון
* *

(Schema 2 : 2)

B[a] 16α עורי צפון ובואי תימן
16β הפיחי גני יזלו בשמיו
*
S[b] 16γ יבא דודי לגנו ויאכל פרי מגדיו
*
Kap. V.
B[c] 1α באתי לגני אחתי כלה אריתי מורי עם בשמי
1β אכלתי יערי עם דבשי שתיתי ייני עם חלבי
*

(Schema 3 : 2)

[d] 1γ אכלו רעים ושתו ושכרו דודים
* * * *

---

a A (am Rande) ἡ νύμφη. b א ἡ νύμφη αἰτεῖται τὸν πρα (πατέρα = Gott-Vater?) ἵνα καταβῇ ὁ νυμφίος αὐτοῦ (= Christus). c א ὁ νυμφίος πρὸς τὴν νύμφην. A ὁ νυμφίος. d א τοῖς πλησίον ὁ νυμφίος.

Teil III.

(Schema 3 : 2)

S 2α אני ישנה ולבי ער   [a] קול דודי דופק
2β [b] פתחי לי אחתי רעיתי   יונתי תמתי
2γ שראשי נמלא טל קוצותי רסיסי לילה
*
3α [c] פשטתי אני כתנתי   איככה אלבשנה
3β רחצתי אני רגלי   איככה אטנפם
*
4 דודי שלח ידו מן החור   ומעי המו עלי
5α קמתי אני לפתח לדודי   וידי נטפו מור
5β ואצבעתי מור עבר על כפות המנעול
*
6α פתחתי אני לדודי   ודודי חמק עבר
6β נפשי יצאה בְּעָבְרוֹ בקשתיו ולא מצאתיו   קראתיו ולא ענני
*
7α מצאוני השמרים הסבבים בעיר   הכוני פצעוני
7β נשאו את רדידי מעלי   שמרי החמות
* *

(Schema 2 : 2)

S 8α השבעתי אתכם   בנות ירושלם
8β אם תמצאו את דודי   מה תגידו לו שחולת אהבה אני
*
Fch [d] 9α מה דודך מדוד   היפה בנשים
9β מה דודך מדוד   שככה השבעתנו
* *
S [e] 10 דודי צח הוא ואדום   דגול מרבבה
11 ראשו כתם פז   קוצותיו תלתלים שחרות כעורב
*
12α עיניו כיונים   על אפיקי מים
12β רחצות בחלב   ישבות על מלאת
*
13α לחייו כערוגת הבשם   מגדלות מרקחים
13β שפתיו שושנים   נטפות מור עבר
*
14α ידיו גלילי זהב   ממלאים בתרשיש
14β מעיו עשת שן   מעלפת ספירים
*
15α שוקיו עמודי שש   מיסדים על אדני פז
15β מראהו כלבנון   בחור כארזים
*
16α חכו ממתקים   וכלו מחמדים
16β זה דודי וזה רעי   בנות ירושלם
* *

---

[a] א ἡ νύμφη εσθετε (? ᾔσθετο) τὸν νυμφίον κρούοντα ἐπὶ τὴν θύραν. [b] א ἡ νύμφη τάδε (א[1] klammert dies ein und setzt dafür ὁ νυμφίος). [c] א ἡ νύμφη τάδε. A ἡ νύμφη. [d] א αἱ θυγατέρες Ἰηρουσαλὴμ καὶ οἱ φύλακες τῶν τείχεων πυνθάνονται τῆς νύμφης. [e] א ἡ νύμφη σημαίνει τὸν ἀδελφιδὸν ὁποῖός ἐστιν.

(Schema 3 : 2)

Kap. VI.	Fch[a] 1α אנה הלך דודך		היפה בנשים
	1β אנה פנה דודך		ונבקשנו עמך
	*		
	S[b] 2α דודי ירד לגנו		לערגות הבשם
	2β לַאֲרוֹת בְּגַנּוֹ מְגָדִים		וללקט שושנים
	*		
	3 אני לדודי ודודי לי		הרועה בשושנים
	* * *		

(Schema 3 : 2)

B[c] 4 יפה את רעיתי כתרצה		נאוה כירושלם אימה כנדגלות
5β שערך כעדר העזים		שגלשו מן הגלעד
6α שניך כעדר הרחלים		שעלו מן הרחצה
6β שכלם מתאימות ושכלה אין בהם		
7 כפלת הרמון רקתך		מבעד לצמתך
8 ששים המה מלכות ושמנים פילגשים		ועלמות אין מספר
9α אחת היא יונתי תמתי		אחת היא לאמה ברה היא ליולדתה
9β ראוה בנות ויאשרוה		מלכות ופילגשים ויהללוה
* *		
[d] 10 מי זאת הנשקפה כמו שחר	יפה כלבנה ברה כחמה	אימה כנדגלות
5α הסבי עיניך מנגדי		שהם הרהיבני
*		

(Schema 3 : 3)

S[e] 11α אל גנת אגוז ירדתי	לראות בְּאִבֵּי הנחל
11β לראות הפרחה הגפן הנצו הרמנים [f]	
12 לא ידעתי נפשי שמתני	מרכבות עַמִּי נדיב
*	

(Schema 3 : 2)

Kap. VII.	Mch[g] 1α שובי שובי השולמית		שובי שובי ונחזה בך
	S(?)[h] 1β מה זאת תחזו בשולמית	Fch Mch(?)	במחלת הַמַּחֲנָיִם
	* *		
	Fch Mch 2α מה יפו פעמיך בנעלים		. . . . בת נדיב
	2β חמוקי ירכיך כמו חֲלָאִים		מעשה ידי אמן
	*		
	3α שררך אגן הסהר		אל יחסר המזג
	3β בטנך ערמת חטים		סוגת בשושנים
	*		
	4 שני שדיך כשני עפרים		תאמי צביה
	5α צוארך כמגדל השן		. . . .
	*		

---

[a] א πυνθάνονται τῆς νύμφης αἱ θυγατέρες Ἰηρουσαλὴμ ποῦ ἀπῆλθεν ὁ ἀδελφιδὸς αὐτῆς. [b] ἡ δὲ νύμφη ἀποκρίνεται. [c] א ὁ νυμφίος πρὸς τὴν νύμφην. A ὁ νυμφίος. [d] א θυγατέρες καὶ βασιλίσσαι εἶδον τὴν νύμφην καὶ ἐμακάρισαν αὐτήν. A ἡ νύμφη. [e] א ὁ νυμφίος πρὸς τὴν νύμφην. [f] G fügt hier aus 7, 13 auch die Worte hinzu: ἐκεῖ δώσω τοὺς μαστούς μου σοί. Vor dem ganzen Einschub bemerkt א ἡ νύμφη τάδε πρὸς τὸν νυμφίον. [g] א ὁ νυμφίος πρὸς τὴν νύμφην. [h] א ταῖς βασιλίσσαις καὶ ταῖς θυγατράσιν ὁ νυμφίος τάδε.

5β עיניך ברכות בחשבון   על שער בת רבים
5γ אפך כמגדל הלבנון   צופה פני דמשק

*

6 ראשך עליך ככרמל ודלת ראשך כארגמן מלך   אֱסוּר ברהטים
7 מה יפה אתְּ ומה נעמתְּ   אַהֲבָה בַּת עֲנוּגִים

* *

B 8 זאת דמתה קומתךְ לתמר   ושדיך לאשכלות
9α אמרתי אעלה בתמר   אחזה בסנסניו

*

9β ויהיו נא שדיך כאשכלת הגפן   וריח אפךְ כתפוחים
10 וחכך כיין הטוב [a]הולך לדודי למישרים   דובב שפתים

*

S 11 אני לדודי [ודודי לי]   ועלי תשוקתו

*

(Schema 3 : 2 : 2)

S 12 לכה דודי נצאה שדה   נלינה בכפרים   13α נשכימה לכרמים
13β נראה אם פרחה הגפן   נפתח הסמדר   הנצו הרמונים
13γ שם אתן את דדי לך   14 הדודאים נתנו ריח ועל פתחינו כל מגדים חדשים גם ישנים דודי
צפנתי לך

* *

(Schema 3 : 2)

Kap. VIII. S 1α מי יתנך . . . כאח לי   יונק שדי אמי
1β אמצאך בחוץ אשקך   גם לא יבזו לי

*

2α אנהגך אביאך אל בית אמי   אל חדר הורתי
2β אשקך מיין הרקח   מעסים רמנים

* *

3 שמאלו תחת ראשי   וימינו תחבקני
4α השבעתי אתכם בנות ירושלם   . . . .
4β מה תעירו ומה תעררו את האהבה   עד שתחפץ

* * * *

Teil IV.

(Schema 3 : 2)

Fch Mch[b] 5α מי זאת עלה מִן המִּדְבָּר   מתרפקת על דודה
5β [c] תחת התפוח עוררתיך שמה חבלתך אמך שמה חבלה ילדתך

*

S 6α שימני כחותם על לבך   כחותם על זרועך

* *

S B (Fch Mch) 6β כי עזה כמות אהבה   קשה כשאול
6γ קנאה רשפיה רשפי אש שַׁלְהֲבֶתְיָה   7β ונהרות לא ישטפוה
7α מים רבים לא יוכלו   לכבות את האהבה
7γ אם יתן איש את כל הון ביתו באהבה בוז יבוזו לו

* * *

---

[a] א ἡ νύμφη.   [b] א αἱ θυγατέρες καὶ αἱ βασίλισσαι καὶ οἱ τοῦ νυμφίου εἶπαν.
[c] א ὁ νυμφίος τάδε πρὸς τὴν νύμφην. A ὁ νυμφίος.

(Schema 3 : 2)

Br [8α] אחות לנו קטנה   ושדים אין לה
[8β] אמרנו מה נעשה לאחתנו   ביום שידבר בה
*
[9α] אם חומה היא נבנה עליה   טירת כסף
[9β] אם דלת היא נצור עליה   לוחת ארז
* *

(Schema 2 : 2)

S[a] [10α] אני חומה   ושדי כמגדלות
[10β] אז הייתי בעיניו   כמצאת שלום
* * * *
[11] כרם היה לשלמה בבעל המון   נתן את הכרם לנטרים איש יביא בפריו אלף כסף
[12] כרמי שלי לפני   האלף לך שלמה ומאתים לנטרים את פריו
*
[13] [b] הישבת בגנים חברים מקשיבים לקולך
*
[14] ברח דודי ודמה לך לצבי או לעפר האילים על הרי בשמים

---

[a] א ἡ νύμφη παῤῥησιάζεται. [b] א ἡ νύμφη.

Dritter Teil.

Kritischer Kommentar.

Psalm I.

Das rhythmische Schema tritt in den echten Verszeilen unzweideutig hervor. Ebenso kann nicht zweifelhaft sein, daß der Psalm aus drei Strophen oder Zweizeilern besteht. Nicht minder unleugbar fällt v. 2 in formaler Hinsicht aus dem Zusammenhang des Liedes heraus. Er kann nur nach dem Schema 4 : 4 gelesen werden. Zugleich aber stört er die strophische Gliederung des Ganzen, und er ist seinem Inhalt nach überflüssig, obschon er eine sachlich zutreffende Ergänzung zu dem Inhalt der ersten Strophe bietet. Der ursprüngliche Dichter überließ diese Ergänzung dem nachdenkenden Leser, und er konnte sie ihm überlassen, da ein ernster, frommer jüdischer Leser nicht im Zweifel war, wie er die negativen Aussagen des Textes der ersten Strophe positiv ergänzen müsse. — Ferner wird schwerlich jemand leugnen, daß v. 4 einen ursprünglichen Bestandteil des Liedes nicht gebildet haben kann. Der Text in v. 4[a] (לא כן הרשעים) ist kein Halbvers, und nur, wenn wir mit 𝔊 am Ende noch einmal לא כן hinzufügen, erhalten wir einen Halbvers nach dem Schema des Liedes, aber ob wir dies ohne weiteres hinzufügen dürfen, ist eine andere Frage (s. u.). Wie dem jedoch sei, die mit כי אם beginnende Fortsetzung des Satzes ist nichts als ein Prosasatz und widerstrebt rhythmischer Lesung, zumal wenn wir den Satz um das vermehren, was auch hier 𝔊 mehr als 𝔐 bietet (auch dazu s. u.). Inhaltlich ist auch dieser Vers eine sachgemäße Überleitung von der zweiten Strophe zur echten dritten, aber für meine Empfindung ist die Verbindung von v. 4[b] mit v. 5 doch nicht ganz eben; mir bereitet die prosaische Verknüpfung der beiden Sätze durch על כן auch logisches Unbehagen. Jedenfalls gehört dies על כן nicht zum ursprünglichen Text der letzten Strophe. Seine Existenz verdankt es der Textvermehrung durch den Zusatz von v. 4.

Der Verfasser dieses Psalms oder Lehrgedichts — ein solches ist der Psalm, und das verdient beachtet zu werden, wollen wir dem Verfasser gerecht werden — braucht nicht gerade und kann sicher mit diesem Produkt seiner Muse nicht zu den Heroen hebräischer Dichtkunst gerechnet werden. Ein solcher hätte wohl die Mattheit des poetischen Satzes vermieden, die uns gleich in der ersten Verszeile, zumal in dem obendrein noch durch die Cäsur unangenehm zerrissenen Relativsatze, fühlbar wird (v. 3a in der überlieferten recht prosaischen Gestalt hat er gewiß nicht zu verantworten). Aber trotzdem darf man ihm das Lob nicht versagen, daß er wenigstens der poetischen Form ziemlich mächtig war, auch nicht ganz ohne Gefühl war für das Wesen des hebräischen Rhythmus und die Mittel, ihm den Charakter der Schönheit aufzuprägen. Vielleicht konnte auch er Besseres leisten, wenn er in die Harfe griff, um die Empfindungen, die sein Herz bewegten, in ein Lied sich ergießen zu lassen. Einer Lehre, die mehr Sache des Kopfes als des Herzens ist, lyrischen Ausdruck zu geben, konnte leicht dazu führen, der poetischen Gestaltungskraft des Dichters Fesseln anzulegen, die seine Fähigkeiten in falsches Licht rücken mußten. So mag es sich bei dem Dichter unseres Lehrpsalms verhalten, denn es finden sich im ursprünglichen Wortlaut der Verse und Strophen nicht wenige rhythmische und melodische Schönheiten, die wohl geeignet sind, dem Verfasser einen Platz unter den hebräischen Dichtern zu sichern. Indes, man wird ihm, der auch wohl jüngeren Zeiten zugehört, schwerlich Unrecht zufügen, wenn man ihn und seine Kunst auch nicht zu hoch einschätzt. Er steht doch der Prosa näher als der Poesie.

Zu den rhythmischen Schönheiten gehört das vielfach verschlungene, aber für ein empfängliches, auch nichthebräisches, Ohr wunderbar melodische Zusammenklingen gleicher oder verwandter Laute in den Halbversen einer Verszeile oder auch in beiden strophisch zusammengehörenden Verszeilen. Diese Assonanzen und Alliterationen würden auch für uns noch über vieles wirksamer sein, wenn es unserem Organ möglich wäre, gewisse Laute ihrem wahren Wesen entsprechend wiederzugeben. Auch die vielfach uns heute noch fühlbare, oft wunderbar schöne melodische Kraft, die in dem verschiedenen Klang und in dem Wechsel in der Aufeinanderfolge der einen Vers füllenden Vokale zum Ausdruck gelangt, würde uns fühlbarer werden, wenn wir imstande wären, die Vokale der einzelnen Worte, zumal auch im rhythmischen Zusammenhang des Verses, so zu sprechen und so zu hören, wie sie der Dichter sprach und gehört wissen wollte. Uns geht um so mehr verloren in alledem, als die Klangfarbe der Vokale in der lebendigen Rede, vornehmlich aber in der von Natur auf Wohllaut abzielenden poetischen Rede, in hohem Maße von der Eigenart der Konsonanten,

mit denen sie zusammengesprochen werden, beeinflußt wird. Man denke nur an die Gutturale und an die nicht minder stark die Färbung der Vokale beeinflussenden Explosivlaute ק ט צ.

Und nun beachte man, wieviel solcher Schönheiten schon in der ersten Strophe unseres Liedes zusammengefunden werden. In v. 1^a der Zusammenklang der Worte אשרי, אשר und (in umgekehrter Lautfolge) רשע׳, und dazu gehört dann auch noch האיש, und das in diesen Worten so stark hervortretende ש findet schließlich in $1^{b\beta}$ einen zwiefachen Widerhall, gewissermaßen das Ende der Strophe lautlich mit ihrem Anfang verknüpfend. Zu den hell herausklingenden Zischlauten, wozu neben ש auch noch das zweimalige, lautlich stark dunkel gefärbte צ gerechnet werden muß, bilden dann den tiefer liegenden Grundton die vielfachen Gutturallaute in v. 1^a und $1^{b\alpha}$, und in v. $1^{a\beta}$ und in v. 1^b durch beide Halbverse hindurch die Labiale (ב und מ), ja, man kann geneigt sein, eine künstlerische Absicht darin zu erblicken, daß, wie die Gutturale von der ersten Verszeile in den ersten Halbvers der zweiten hinübergreifen, die Labiale den zweiten Halbvers der ersten Verszeile mit der zweiten verketten. Auch das helltönende ל in beiden Verszeilen an Stellen besonderen Nachdrucks darf nicht übersehen werden, ebensowenig die in der Melodie der beiden Verse wohl fühlbare Pluralendung ים. Selbst die Gleichheit der Vokalfolge am Ende der beiden Halbverse in v. 1^b (ִ—ים לֹא עָמַד und ִ—ים לֹא יָשַׁב) dürfte vom hebräischen Ohre als Wohlklang empfunden worden sein.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich an der zweiten Strophe v. 3^a. 3^b machen. Man beachte die Gutturale in beiden Verszeilen, daneben in v. 3^a und $3^{b\alpha}$ auch die Labiale, darüber tritt neben anderen helltönenden Lauten wieder das beide Verszeilen durchhallende ל stark hervor, (das könnte für Ursprünglichkeit des כל vor אשר sprechen, doch s. u.), und die Zischlaute in v. $3^{a\alpha}$ und $3^{b\beta}$ verketten wieder Anfang und Ende der Strophe. Auch die Folge der Vokale in den Halbversen entbehrt des Wohlklangs nicht.

In besonders feierlich wuchtigem Schritte gehen die Verse der dritten Strophe v. 5^a und 5^b dahin. Ein düsterer Ernst lagert zumal auf v. 5^a. Man beachte die dunklen schweren Laute צטק, zumal in ihrer Verbindung mit den vielen Gutturalen und Labialen, und dazu lasse man die überwiegend dunklen Vokale auf sich einwirken. Die helltönende dreimal in ziemlich gleichen Abständen wiederkehrende Pluralendung ים wirkt wie grelle Blitzstrahlen, die aus dunklem Wettergewölk hervorbrechen. Man fühlt den tiefen Ernst, von dem der Dichter erfüllt wird, sobald er seinen Blick auf das unausweichliche Geschick der Gottlosen richtet. Die freudige Stimmung, die über der zweiten Strophe lagert und die in dem fast jauchzenden Schlußwort יצליח ihren eindrucksvollen Ausklang empfängt, ist geschwunden, und

an ihre Stelle ist der niederdrückende Ernst getreten, der die Seele des Dichters ergreift im Hinblick auf das Gericht Jahwes, das den Gottlosen Verderben und Untergang bringt. — Die letzte Verszeile v. 5^b läßt zum Teil die gleichen Laute, wie v. 5^a, hervortreten und wird so mit dieser auch melodisch eng verschlungen. Und das geschieht insonderheit auch durch die so stark hervortretenden gegensätzlichen Worte צדיקים und רשעים. Man beachte dazu die eindrucksvolle chiastische Stellung dieser Worte in den beiden Verszeilen, die dadurch noch an Kraft gewinnt, daß auch die entsprechenden Halbverse ihrem Inhalte nach auf einander hinweisen, v. $5^{a\alpha}$ auf v. $5^{b\beta}$ und in v. $5^{a\beta}$ liegt ja auch schon das, was dann in deutlicheren Worten v. $5^{b\alpha}$ sagen will. Im übrigen trägt v. $5^{b\alpha}$ das Gepräge gehobener Stimmung. Hellere Laute überwiegen hier, und ihr melodischer Zusammenklang entspricht der Tatsache, daß der Dichter hier auf den unerschütterlichen Grund hinweist, auf den die Zuversicht des Gerechten sich stützen darf.

Wer auf alle diese Dinge achtet — es ließe sich vielleicht noch einiges mehr dazu sagen —, wird zugeben, daß sie wirklich geeignet sind, uns den Wohllaut der Verse unseres Psalms fühlbar zu machen. Er wird aber auch zugeben, daß diese Dinge die zur Strophe zusammengehörigen Verszeilen fest miteinander verschlingen, ja, daß sie vornehmlich geeignet sind, die Annahme zu stützen, daß die ursprünglichen Strophen wirklich nur aus je zwei Verszeilen bestanden. Ich glaube, es ist nicht nötig, im Einzelnen zu beweisen, daß v. 2 nicht bloß durch sein abweichendes rhythmisches Schema sich von der ersten Strophe ablöst, sondern daß er auch in seinem lautlichen Charakter außerhalb derselben steht. Und das Gleiche macht sich auch bei v. 4 gegenüber der letzten Strophe, zu der er inhaltlich gehört, fühlbar. Für meine Empfindung stört er nur den mächtigen Eindruck, den v. 5^a machen muß, wenn man unmittelbar von der mittleren Strophe (3^a. 3^b) herkommt. Er stört die Harmonie, die 5^a. 5^b gerade in ihrer rhythmischen Verschlingung der starken Gegensätze eigen ist.

Nun mache ich noch auf eins aufmerksam. In guten lyrischen Dichtungen ist der Anfang der Verszeilen von besonderem Gewicht. Er gibt dem ganzen Verse sein charakteristisches Gepräge, und zwar in der Regel das gleiche durch das ganze Lied hindurch. Und das können wir auch bei unserem Psalm beobachten, wenn freilich von formaler Vollkommenheit auch in dieser Hinsicht sicher nicht gesprochen werden darf. Auch hierin erweist sich der Autor als ein Dichter geringeren Grades. — Es leuchtet ohne weiteres ein, daß ein langsamer und langer Aufstieg bis zum ersten Hochton dem Verse das Gepräge ruhiger, ernster Stimmung verleiht und dem Leser das Gewicht fühlbar macht, das dem auszusprechenden Gedanken innewohnt. Je näher der erste Hochton an den Anfang der Verszeile rückt, je kürzer der

Aufstieg zum ersten Hochton ist, je schneller dieser erreicht wird, um so lebhafter und bewegter erscheint die Stimmung, die den Dichter beherrscht. Mannigfaltig können die Nuancen der Stimmung nach der einen wie der anderen Seite hin sein, die auch so in der rhythmischen Form ihren Ausdruck finden. Es ist darum, will man beim rhythmischen Lesen die Stimmung treffen, die der Dichter in seinen Versen hat ausprägen wollen, von nicht geringer Wichtigkeit, auf den rhythmischen Charakter des Verseingangs sorgfältig zu achten.

Die Masora schreibt nun vor, in v. $1^{a\alpha}$ sei in אשרי das Š^{e}wa mit Ga'ja, ja, in manchen Handschriften mit einem Ga'ja vorher und einem nachher zu lesen, d. h. dies Š^{e}wa mobile soll mit einem gewissen, ihm sonst nicht eigenen Nachdruck, natürlich nicht als volle Silbe, aber doch auch stärker als ein bloßer Vokalanstoß, etwa als eine halbe Silbe gesprochen werden, also etwa = 'aš^{e}ré. Der Aufstieg zum ersten Hochton umfaßt also nicht zwei volle, sondern etwa anderthalb Silben. Die Aussprache des S^{e}wa verlangsamt den Aufstieg und gibt dadurch dem ersten Worte selbst größeres Gewicht und der weiteren Aussage von vornherein das Gepräge ruhiger Gemessenheit. Genau so ist in v. $1^{b\alpha}$ ub^{e}dérekh zu beurteilen, vorausgesetzt, daß ו am Anfang der Verszeile ursprünglich ist, was immerhin in diesem Liede und um des Rhythmus des Verseingangs willen möglich ist. Die Silbe b^e ist nicht schwerer oder länger als jenes Š^{e}wa in v. $1^{a\alpha}$. Das Gleiche gilt von hūk^{e}ʿeṣ in $3^{a\alpha}$ (wenn die Textkorrektur richtig ist, s. u.). Schwierig erscheint der Anfang von $3^{b\alpha}$, aber vielleicht ist ʿālehú zu lesen (ו dürfte am Anfang der Verszeile nicht ohne weiteres als ursprünglich betrachtet werden können, sonst müßte וְעָ als eine Silbe gelesen und beurteilt werden) und, weil man den Hochton auf das Suffix legen darf, der Vokal vor dem Hochton und unter dem Druck der Gegentonsilbe ein wenig zu verkürzen oder, was schließlich auf dasselbe hinausläuft, in seinem Gewicht ein wenig zu erleichtern. Geschieht dies, dann würde auch dieser Versanfang dem der drei ersten Verszeilen im Ganzen gleichartig, wenn auch nicht gerade wirklich reinem Rhythmus entsprechend sein. Ebenso könnten allenfalls auch die Anfänge von v. 5^{a} und 5^{b}, die ja untereinander völlig gleich sind, beurteilt werden, und auch sie würden rhythmisch den übrigen Verszeilen ziemlich gleichartig sein. Allerdings ist nicht zu übersehen, daß die überlieferte Aussprache die Silben jā in יקמו und jō in יודע recht gedehnt sein läßt, und an sich entspräche dies auch dem besonderen Schwergewicht, das auf dem Inhalt dieser Verse liegt, aber beim rhythmischen Lesen kommen diese Silben in die Senkung und sie verlieren ganz naturgemäß unmittelbar vor der Hochtonsilbe und nach der mit Gegenton zu sprechenden Silbe etwas an Gewicht und unterscheiden sich für das Ohr jedenfalls nicht mehr allzusehr von jenem Š^{e}wa in v. 1^{a}. 1^{b}. 3^{a}. —

Ich glaube also, wir sind berechtigt zu der Behauptung, jene Regel finde in unserem Psalm im allgemeinen Bestätigung. Aber wir können nicht übersehen, daß der Rhythmus der Verseingänge in diesem Psalm doch kein vollständig reiner ist. Der Psalm gehört indes überhaupt nicht zu den besten Erzeugnissen der hebräischen Poesie. Darum dürfen wir uns an dieser Unebenheit auch nicht besonders stoßen.

Kaum bedarf es ausdrücklicher Erwähnung, daß auch in diesem Punkte v. 2 und 4 aus dem Zusammenhang des Liedes herausfallen. Sie erweisen sich auch hierdurch als Zusatz.

1ª. Der Artikel vor איש war hier nötig, um den Zusammenstoß zweier Hochtonsilben zu vermeiden.

1ᵇ. Nur wenn wir ו an der Spitze der Verszeile festhalten, gilt das oben über die Gleichartigkeit des Verseingangs mit dem von v. 1ª Gesagten. Sonst allerdings läßt ein guter Dichter schwerlich eine Verszeile mit ו beginnen. Aber wir haben es, wie schon bemerkt, hier nicht mit einem Erzeugnis reinster Lyrik zu tun.

3ª. 𝔐 lautet: והיה כעץ שתול על פלגי מים אשר. Diese Form des Satzes ist natürlich nicht nach dem rhythmischen Schema 3 : 3 lesbar, vielmehr würde der Satz bis מים mit fünf Hebungen gelesen werden müssen. Nimmt man dann das folgende אשר וג׳ noch hinzu, so wird man gewiß zugeben, daß in der überlieferten Gestalt v. 3, wenigstens 3ª, eher den Eindruck eines Prosasatzes macht als den poetischer Diktion. Müßte diese Form des Satzes unbedingt als die ursprüngliche angesehen werden — und dafür würde freilich die Texttradition und ihre Bezeugung sprechen —, dann würde ich allerdings ernstlich in Zweifel ziehen, ob derselbe wirklich zum ursprünglichen Liede gehörte, ob er nicht vielmehr auch eine jüngere Erweiterung des alten kurzen Lehrliedes darbiete. Nun scheint aber gerade v. 4 dafür zu zeugen, daß v. 3ª und 3ᵇ in irgend einer Form zum wirklich alten Bestande des Liedes gehört haben. Seine Hinzufügung setzt die mittlere Strophe voraus. Das zwingt dann zu dem Schluß, v. 3ª müsse Veränderungen in seinem ursprünglichen Wortlaut erfahren haben, und zwar wahrscheinlich, als v. 2 eingefügt wurde und infolge dieser Einfügung. Es wäre nun denkbar, daß der ursprüngliche Text am Anfang הוא lautete. Dies הוא würde sehr nachdrücklich das אשרי האיש v. 1ª wieder aufnehmen, und eine Umwandlung desselben in והיה in syntaktisch regelrechter Anschließung an den Inhalt von v. 2 wäre auch begreiflich. Vielleicht fand der Bearbeiter des Textes והוא vor, so daß eine Umänderung in והיה noch leichter geschehen konnte. והוא כעץ würde dem v. 3ᵇ folgenden ועלהו lautlich genauer entsprechen, so daß man zweifeln könnte, ob es nicht besser sei, es in den Text wirklich wieder einzusetzen, wenn nur ו am Anfang von v. 3ᵇ selbst sicher ursprünglich wäre. — Für die Streichung des פלגי, das auf alle Fälle den Rhythmus arg stört, spricht die wörtliche Parallele Jer. 17, 8. — Auch אשר an der Spitze des zweiten Halbverses ist recht prosaisch und überflüssig, ja, nicht einmal in Prosarede nötig. — Ich will nun doch nicht unterlassen, die Möglichkeit zu zeigen, das poetische Empfinden des Urhebers nicht bloß des v. 2, sondern auch der Abänderungen in v. 3ª in ein besseres Licht zu rücken. Läßt man פלגי als ganz jungen Zuwachs fort, so ist es möglich, den überlieferten Text rhythmisch zu lesen und zwar nach dem in v. 2 vorliegenden Schema:

והיה כעץ שתול על מים   אשר פריו יתן בעתו

Vielleicht hat wirklich den Interpolator von v. 2 zu der Änderung in v. 3ª das Interesse bewogen, seinem Zusatzverse einen rhythmisch gleichartigen Genossen an die Seite zu verschaffen. Aber darum wird die überlieferte Form von 3ª noch nicht

auch der ursprüngliche Text. Vermutlich — mehr sage ich natürlich nicht — ist der Text, wie wir ihn oben gestaltet, eher der ursprüngliche.

3^b. Auf לא liegt aus logischen Gründen ein starker Nachdruck, darum erhält es auch im Rhythmus einen Hochton. Das Zusammenstoßen zweier Hochtonsilben in solchem Falle ist nicht anstößig, es zwingt den Leser nur zu einer Pause zwischen denselben. Diese Pause ersetzt die Senkung. — In v. $3^{b\beta}$ hat 𝔐 וכל אשר. Das ließe sich rhythmisch ertragen mit Hochton auf אשר, aber כל zieht wegen seines inhaltlichen Gewichtes nach meinem Gefühl den Ton stark an sich heran. Dann jedoch wird der Vers mindestens schwerfällig. Wohllautender ist er, wenn wir כל tilgen. Sachlich ist es nicht nötig und auch sonst in alttestamentlichen Texten ist es nicht selten von jüngeren Händen zur Steigerung des Gedankens hinzugefügt. Wir werden viele Beispiele dafür gerade in den Psalmen antreffen.

4. 𝔊 hat hinter הרשעים noch einmal לא כן. Dadurch wird der erste Halbvers dem rhythmischen Schema entsprechend dreisilbig. Aber die Ursprünglichkeit dieses zweiten לא כן ist sehr fraglich. Origenes hat dazu bemerkt: οὔτε τὸ Ἑβραϊκὸν ἀνεδίπλωσε τὴν λέξιν, οὔτε τῶν ἑρμενευτῶν οὐδείς. Wollten wir es auch aufnehmen, so würde damit der ganze Vers doch nicht gebessert; der weitere Satz ist und bleibt Prosa. 𝔊 hat dazu auch am Ende noch ein Plus: ἀπὸ προσώπου τῆς γῆς = (הָאֲדָמָה?) מֵעַל־פְּנֵי הָאָרֶץ. Wenn dies auch in מעל־פני große Ähnlichkeit mit dem im 𝔐 folgenden, auch von 𝔊 übersetzten על־כן zeigt, also ein Ausfall in der hebräischen Textüberlieferung durch Versehen nicht gerade ausgeschlossen sein würde, so ist es doch fraglich, ob es je im hebräischen Texte gestanden hat, ob es nicht vielmehr lediglich auf einer Texterweiterung in der griechischen Textüberlieferung beruht. Im letzteren Falle wird es dann aber auch nicht unwahrscheinlich, daß das zweite οὐχ οὕτως ebenso beurteilt werden muß. — In rhythmischer Hinsicht kann es nicht zweifelhaft sein, daß der Vers weder in hebräischer noch in griechischer Gestalt ursprünglicher Bestandteil des Liedes gewesen ist. V. 4 ist ein Zusatz, herbeigeführt durch die Bildrede in der zweiten Strophe. Sein Autor verwertet dazu ein im alten Testamente nicht selten vorkommendes Bild. Der Zusatz gilt der letzten Strophe und soll das Nichtbestehen der Gottlosen im Gerichte illustrieren oder vielleicht auch begründen.

5^a. על כן ist erst durch die Einfügung von v. 4 veranlaßt und ganz prosaisch, seinerseits auch ein Beweis dafür, daß v. 4 Zusatz ist.

5^b. 𝔐 hat im ersten Halbverse דֶּרֶךְ צד׳, aber des Rhythmus wegen ist דרך zu streichen; es ist aus dem zweiten Halbverse eingedrungen. Auch inhaltlich wird dann der Text besser und tiefer.

*

Psalm II.

Das rhythmische Schema dieses schönen, außerordentlich kraftvollen und dramatisch bewegten Liedes kann nicht zweifelhaft sein. Ebenso deutlich ist auch die strophische Gliederung. Auch sind die Strophen tadellos. Die beiden Zeilen einer jeden schließen sich inhaltlich zu einer Einheit zusammen und heben sich gegenüber den anderen Strophen als selbständige Einheiten deutlich ab. Nach allen Seiten hin, formell wie sachlich, wird dem Leser fühlbar, in diesem Liede einem echten originellen Dichter gegenüber zu stehen. — Der Verfaser weiß die Situation in so lebhaften Farben zu malen, daß man sich

sogleich in sie versetzt fühlt. Man sieht die tobende Menge. Man hört die Ausbrüche ihrer aufrührerischen Gesinnung. Schrill fällt ins Ohr das knackende Gerassel der Ketten. Über allem schaut man den im Himmel droben Thronenden über das vergebliche Gebahren der Aufrührer lächeln. Echt poetisch ist dann auch die Einführung der Gottesrede. Man sieht, wie es schließlich doch im Innern Gottes zu glühen anfängt, und dann vernimmt man wie einen jähen Donnerschlag das Bekenntnis Gottes zu seinem Könige auf dem Zion, dem vom Sturm nächst bedrohten, mit dem abrupten ואני dazwischenfahren, und man hat das Gefühl, unmittelbar Zeuge zu sein der Stille jähen Schrecks, die sich auf die vorher so laut tobende Menge gelagert. Kraftvoll und poetisch schön ist dann auch die unvermittelte Einführung des Wortes des irdischen Königs, mit dem er auf die göttliche Grundlage und die von Gott gewollte Weite seiner Herrschaft hinweist. Das Gleiche kann man auch von der Mahnung sagen, die der Dichter zuletzt an die Aufrührer richtet, zur Vernunft zurückzukehren, damit sie sich nicht selbst zugrunde richten.

Auch fehlt es nicht an formellen Schönheiten, an wohlgefälligem rhythmischen Wechsel im Wortlaut der einzelnen Verse wie der beiden Verszeilen der Strophe, diese auch so zu einer melodischen Einheit zusammenschließend. Die Lautmalerei wird in diesem Liede teilweise in besonders hohem Maße fühlbar. — Wunderbar schön ist sie gleich in v. 1. Man beachte die dunklen Vokale im ersten Halbverse, die das dumpfe Getöse der wogenden Aufrührermenge prachtvoll schildern, und die zuletzt in das hellere i des גוים ausmünden, das zwar selbst wieder gedämpft wird durch die schließende Labialis, das sich aber doch wie ein gellender Schrei aus jenem dumpfen Getöse heraushebt. Stärker wächst sodann dieses scharfe Aufschreien der erregten Menge und wie Sausen und Pfeifen des Sturmwindes schallt es ins Ohr. Das malt wunderbar deutlich und schön der zweite Halbvers mit seinen steigend heller werdenden Lauten bis zu dem gellenden ריק. Und seine Fortsetzung findet dies in der zweiten Verszeile, zumal in den die Lautfülle fühlbar beherrschenden scharfen Zischlauten.

Auch einzelne Laute klingen in v. 1 stark aus den Worten hervor, so מ und ג. Man beachte ferner die Assonanz von למה und לאמים an der Spitze der beiden Halbverse, ja, in ריק, vielleicht mehr noch in der Endsilbe des יהגו mit dem folgenden ר zusammen, hallt רג vom רגשו wieder. Zu v. 2 machte ich schon aufmerksam auf die Zischlaute, aber es darf auch נוסדו mit נצבו und רוזנים mit dem unmittelbar vorhergehenden ארץ in lautliche Beziehung gesetzt werden. Die Vokale sind zwar verschieden, aber trotzdem fallen die verwandten Konsonantenpaare doch recht deutlich und im Zusammenhang der ganzen Verszeile melodisch ins Ohr. Endlich beachte man auch die wirk-

same Verschiedenheit der Stellung der Subjekte in beiden Verszeilen am Ende des ersten und am Anfang des zweiten Halbverses. Auch durch rhythmischen Wechsel der Stellung der Worte wie in der Wahl der Worte selbst weiß die hebräische Poesie ihren Versen und Strophen Schönheit und Wohlklang aufzuprägen.

Liest man v. 3, so meint man in dem ננתקה das Knacken und Klirren der Fesseln zu hören, die sie zerbrechen und von sich schleudern wollen. Rhythmisch hat das Präformativ נְ hier nicht den Wert einer Silbe, sondern es fügt sich so eng an das folgende radikale נ, daß es mit ihm fast zu einem Laute verschmilzt, ohne doch gänzlich seine Selbständigkeit zu verlieren. Das zweite נ wird aber dadurch in seiner Lautkraft so gesteigert, daß es im Zusammenklang mit dem folgenden geschärften ת und dem explosiven ק in besonders deutlicher Weise die aufgeregte Stimmung malt, die sich in heftig ausgestoßenen scharfen Lauten Luft zu schaffen sucht. Auch die vier gedehnten Vokale des folgenden מוסר' spiegeln die Wucht wieder, mit der der Entschluß der Aufrührer sich in Worte ergießt. Um den Eindruck dieser Wucht fühlbar zu machen, muß man beim Lesen nach jeder Silbe eine kleine Pause, eine Atempause, machen, wie man es macht, wenn man bei heftiger innerer Aufregung seine Gefühle in Worte kleiden will. — מוסר' muß hier unzweifelhaft mit zwei Hochtonsilben gesprochen werden, d. h. der Gegenton wird im Rhythmus zum Hochton gesteigert, aber es ist wohl zu beachten, daß diese rhythmische Notwendigkeit gestützt und erleichtert wird durch die Vorsetzung der Nota accusativi את, die sonst nicht gerade zur guten poetischen Diktion gehört. Damit gewinnt dann zugleich auch das in dieser Verszeile stark hervortretende ת noch eine weitere Verstärkung. Sonstige Lautschönheiten fehlen auch nicht in den beiden Halbversen. Man beachte die anklingenden Silben קה und כה an gleicher Stelle in den Halbversen, dann die dreimal wiederkehrende Silbe מו und dazu darf man auch noch auf zwei andere Silben mit langem O-Laut: רו und בֹ hinweisen. Natürlich darf die volle lautliche Übereinstimmung der drei Schlußsilben in beiden Halbversen (ותימו) auch nicht übersehen werden.

Und nun lasse man noch den Ausbruch revolutionärer Wut in v. 3 die folgende Verszeile auf sich einwirken. Das Geschrei der Aufrührer hat unser Auge hingelenkt auf den irdischen und himmlischen König und Herrn, deren Bande sie zerreißen und von sich werfen wollen. Wir sind gespannt, was sie gegenüber der tobenden Menge tun. Der Dichter lenkt unsern Blick mit religiöser und poetischer Feinheit zunächst zum Himmel empor und läßt uns die Stimmung anschaulich werden, von der Jahwe beseelt ist. Die Seelenruhe, mit der er, der allmächtige und unangreifbare Herr, dem vergeblichen,

sinnlosen Treiben der tobenden Menge zuschaut, wird nach meinem Gefühl in unübertrefflicher Schönheit zumal in v. 4[a] ausgemalt, aber auch v. 4[b] wirkt dazu mit. Trefflich wirkt auch der lautliche Zusammenklang der Schlußsilbe von יושב mit der Anfangssilbe von בשמ׳, nicht minder auch der der Schlußsilben von ישחק und ילעג. All das gewinnt freilich erst seine volle Kraft, wenn zugleich der Inhalt der Sätze und Worte und die Stimmung, die der Dichter darin ausprägen wollte, mit dem Wohlklang der Laute vereint auf den Leser oder Hörer einwirken.

Dichterisch vortrefflich scheint mir auch der Fortschritt der nächsten Strophe. Es wird nicht breit ausgemalt, daß endlich doch auch dem ruhig dreinschauenden Allherrn die Geduld gegenüber dem törichten Treiben ausgeht. Er selbst ist freilich unangreifbar, aber der Thron, den er auf dem Zion aufgerichtet, kann immerhin von dem Ansturm getroffen werden. Und dem kann Jahwe am Ende doch nicht ruhig zusehen. Stark ist der Kontrast der Stimmung, die über v. 4 lagert, und derjenigen, die auf unsere Empfindung einwirkt, wenn wir zu v. 5 übergehen. Das schweigende, spöttische Lächeln ist vom Angesicht Jahwes verschwunden, Zornwolken umlagern seine Stirn. Noch wirkt die Ruhe der Stimmung in v. 5[a] fort, zumal das mittlere Wort אלימו mit seinen gewichtigen Silben läßt noch etwas spüren von der Ruhe des Gemüts, die v. 4 so wundervoll geschildert hat, aber das nach v. 4 nicht erwartete באפו läßt erkennen, daß es nur noch die Ruhe vor dem Sturme ist. Die Lautverhältnisse in v. 5[b] tragen schon deutlich das Gepräge der inneren Aufregung des sich zur Rede Anschickenden. Sie leiten zumal auch durch das stärksten Schrecken bedeutende בהל am Schluß der Verszeile trefflich hinüber zu dem donnernd auf die Aufrührer herabfahrenden, syntaktisch abrupten und darum umso mächtiger wirkenden ואני וג׳. — Nun übersehe man die herrliche Lautmalerei in v. 5 nicht. ידבר אלימו findet schönen Widerhall in dem zwar lautlich kürzeren, aber doch gerade die in jener Wortgruppe besonders stark hervortretenden Laute wieder aufnehmenden יבהלמו. Auch die Gegenüberstellung von באפו am Ende des ersten und בחרונו am Anfang des zweiten Halbverses wirkt nicht bloß inhaltlich kräftig, sondern auch formell melodisch durch den Zusammenklang gleichartiger Laute. Man gebe auch acht auf die melodische Wirkung der dumpflautigen Labiale in ihrer engen Verschlingung mit leichteren und stärkeren Gutturalen, über denen sich dann besonders wirksam hervorhebt das helltönende ל mit seinem hellen Vokal (e). — Ebenso charakteristische rhythmische Feinheiten bietet v. 6. Selbstverständlich muß, wenn anders Stimmung und Ton getroffen werden sollen, die den Gottesspruch zur vollen Wirkung kommen lassen, in ואני die Silbe ני mit besonderem Nachdruck, ja, der Konsonant נ

mit stärkster Schärfung gesprochen werden, denn nur so wird vollkommen fühlbar der Gegensatz, in dem das göttliche Ich zu der empörenden Torheit der menschlichen Aufrührer steht. Sodann klingt das schrille נִי weiter fort in den Endungen der folgenden Worte תִי und כִי und am Ende noch einmal in dem schließenden קָדְשִׁי. Auch in den Konsonanten der beiden Halbverse finden sich wohllautende Zusammenklänge, die teilweise auch schon die erste Verszeile der Strophe durchhallten. Aber besonders charakteristisch scheint mir in v. 6 die Wiederkehr der gleichen Vokalgruppe zu sein und unübertrefflich schön die Wirkung der inneren Zornerregung auf den sprachlichen Ausdruck und nicht minder auch die Energie des Willens des Redenden zu malen. Es sind die Vokale a und i, die zunächst die drei Worte des ersten Halbverses beherrschen, dann aber auch aus den beiden Wortgruppen des zweiten Halbverses stark herausklingen: ʿal ṣijjon und har qodši. Auch in ṣijjon beherrscht der Laut i zumal durch seine enge Verbindung mit dem folgenden geschärften jod und auch durch das ihn tragende vorausgehende scharftönende ṣ so sehr das ganze Wort, daß das folgende o trotz des Hochtons in seinem Lautcharakter und in seiner Lautkraft stark beeinflußt wird.

Auch das ist ein feiner poetischer Zug in der Dichtung, daß die göttliche Willenskundgebung, auf der das Königtum auf dem Zion beruht und die seine Herrschaftsansprüche begründet, nicht Jahwe selbst in den Mund gelegt wird, sondern dem sichtbaren König, wider den sich ja in der sichtbaren Welt in erster Linie der Sturm des Aufruhrs gewendet hat. Es handelt sich ja dabei um eine Tatsache, die nicht bloß längst der Geschichte angehört, sondern auch um eine solche, von der vorausgesetzt wird, daß sie weltbekannt, also auch den Königen und Völkern, die sich empört haben, bekannt war oder doch bekannt sein konnte. Das ist doch wohl die Voraussetzung, von der der Dichter ausgeht. — Natürlich bedarf der Dichter nicht einer besonderen Bemerkung, daß nun der König redet, und nicht mehr Gott. Er kann dem Leser überlassen, in der stark dramatisch bewegten Schilderung der Vorgänge sofort herauszufühlen, daß ein anderer als bisher redet und wer redet. Es kann ja nicht zweifelhaft sein, wer das Ich ist, zu dem das nunmehr mitzuteilende Gotteswort geredet wurde.

Daß der Wortlaut der Verse 7—9 rhythmisch und strophisch in der Gestalt, wie ich sie darbiete, richtig geordnet ist, ich denke, das lehrt schon der Augenschein ohne weiteres. Natürlich gehören die beiden Strophen eng zusammen, und darum kann auch die Kopula ו an der Spitze der zweiten Strophe stehen bleiben; sie stört den rhythmischen Charakter des Verses gar nicht.

Liest man nun den Satz, der das Gotteswort einleitet, so muß man, wie ich meine, merken, daß der Dichter hier wieder die ruhige

Stimmung walten läßt, die dem Bewußtsein gemäß ist, daß das Königtum des Redenden von dem allmächtigen Gott begründet ist, also auch seines Schutzes sicher sein darf. Und dies Kraft- und Sicherheitsgefühl des Königs und seine Begründung in der Gewißheit, von Jahwe zu sein, was er ist, läßt der Dichter zunächst schon dadurch zum Ausdruck bringen, daß er das Subjekt des Satzes יהוה so nachdrücklich an die Spitze des Satzes stellt, das dann in dem אמר implizite wieder aufgenommen wird. Übersetzen wir: „Jahwe —, er hat gesagt zu mir“, so treffen wir mit der Ruhe, die den deutschen Satz beherrscht, auch die Stimmung, die der Dichter dem hebräischen Wortlaut hat einhauchen wollen.

Es fehlt auch in diesen beiden Strophen nicht an schönen Lautzusammenklängen. In der ersten Strophe möchte ich hinweisen auf das in beiden Verszeilen herausklingende י neben dem i-Vokal; auch die Liquiden נ und ל wirken deutlich ein auf den Wohlklang der beiden Verszeilen. Besonders aber verdient die Tatsache beachtet zu werden, daß das Hervortreten des i-Vokals in dem Gottesspruch immer wieder an das göttliche Ich erinnert, das hier spricht. — Auch der zweiten Strophe mangelt es nicht an rhythmischer Schönheit. Zunächst fällt der Nachdruck auf, der in der verschiedenen Wortstellung im Satze ruht; der zweite Halbvers bietet beide mal eine Inversion des ersten. Ferner tragen zur Wohlgefälligkeit des Satzes in v. 8[b] auch die Lautanklänge bei, die in den Worten ואתנה, נחלתך und ואחזתך unverkennbar vorliegen. Auch in v. 9 fehlts an solchen nicht. Ich mache aufmerksam auf das schon in v. 8[b] beginnende Hervortreten der Zischlaute, dann in v. 9 außerdem auf die durchklingenden Labiale. Nicht minder fühlbar verbindet lautlich ל den Anfang des zweiten Halbverses mit dem Ende des ersten.

Auch den beiden letzten Strophen fehlt es nicht an Erscheinungen rhythmischer Schönheit, wie wir sie bisher in diesem Psalm gefunden. In v. 10 beachte man den rhythmischen Wechsel in der Wortstellung, dann auch das Hervortreten einzelner Konsonanten, insbesondere aber den Zusammenklang der Lautgruppen ··לכי· und ·כילי··; ··סרי· und ·רץ·. In v. 11 fällt besonders stark ins Ohr die Lautähnlichkeit von עבדו und סגדו (diese kann für die Richtigkeit dieser Konjektur geltend gemacht werden, s. u.) und von ביראה und ברעדה. In v. 12[a] klingen aus der Lautmasse die Labialen stark hervor, ebenso auch, wenn auch nicht so stark, in v. 12[b]; hier gesellt sich dazu der dunklere Widerhall der Gutturale. Nicht ohne Gewicht ist dann auch, zumal wenn der Gedankeninhalt und die darin begründete Stimmung mit in Betracht gezogen werden, der lautliche Rückschlag des schließenden בו auf das den parallelen Halbvers schließende אפו, und in אשרי könnte man wohl einen nicht bloß unwillkürlichen Widerhall des Lautähnlichkeit

bietenden השמרו erblicken (falls dies wirklich die ursprüngliche Lesart sein sollte, s. u.).

Der rhythmische Charakter des Eingangs aller Verszeilen ist in diesem Liede gleichartig. Den Aufstieg zum ersten Hochton bildet nur eine Silbe, die mit ziemlicher Kraft der Stimme gesprochen werden muß. Dadurch wird dem Rhythmus der Verse schon von vornherein ein der bewegten Stimmung der ganzen Dichtung entsprechendes Gepräge verliehen. Daß ננתקה keine Ausnahme bildet, ergibt sich aus dem oben dazu Bemerkten. In ידבר v. 5 schließt sich das Präformativ auch so eng an die folgende geschärfte Vollsilbe an, daß das Wort rhythmisch als zweisilbig gelten kann. Ebenso ist es mit ו in v. 6 (ואני). 10 (ועתה).

Endlich mache ich noch auf eins aufmerksam. Der Augenschein lehrt sofort, daß die Strophen sich sehr stark in Bezug auf die Länge ihrer Verszeilen von einander unterscheiden. Das rhythmische Schema ist in allen zweifellos das gleiche, aber die Senkungsgebiete zwischen den Hochtonsilben sind in den verschiedenen Strophen verschieden groß. Nur der Aufstieg zum ersten Hochton ist in allen Strophen gleichwertig, aber der Aufstieg zu jedem weiteren Hochton innerhalb der Verszeilen ist in den verschiedenen Strophen verschieden. In unserem Liede fällt nun aber auf, daß auch hierin eine fast völlige Gleichmäßigkeit zwischen den beiden Verszeilen herrscht, die zu einer Strophe zusammengehören. Allerdings ist diese Gleichmäßigkeit keine absolute, aber sie ist doch meist so nahezu erreicht, daß man vermuten darf, wenn wir den Text rhythmisch genau so zu lesen vermöchten, wie ihn der Dichter selbst sprach und gesprochen wissen wollte, so würde wahrscheinlich jene Gleichmäßigkeit zu einer vollständigen, wenigstens für das Gehör eines für den hebräischen Rhythmus empfänglichen Hörers. Auf alle Fälle ist neben allem andern auch diese Beobachtung geeignet, die künstlerische Befähigung des Dichters dieses Psalms in hellstes Licht zu rücken.

Um der Wichtigkeit der Sache willen füge ich hier den Text so abgeteilt vor, daß die wesentliche Richtigkeit der Beobachtung in die Augen fällt. Wo die Beobachtung nicht stimmt oder doch nicht zu stimmen scheint, werde ich anmerken, was ich dazu sagen zu dürfen glaube.

1 למה | רגשו | גוים | ולאמים | יהגו ריק |
2 נצבו | מלכי | ארץ | [a]ורוזנים | נוסדו [b]יח | ד

*

[a] לאמים und רוזנים sind beide rhythmisch = zwei Silben; das vorausgehende ו wächst mit dem לְ von לאמ׳ nach der überlieferten Aussprache zur Silbe ul[e] zusammen, während ו vor רוז׳ nur als w[e] gesprochen wird. Aber sehr wahrscheinlich wurde einst in der lebendigen Sprache auch dies mehr wie ein [u]w[e] gesprochen, so daß rhythmisch auch für ולאמ׳ und ורוז׳ Silbengleichheit wohl angenommen werden darf.

[b] נוסדו יח = יהגו ריק. Es steht nichts im Wege rhythmisch יחד einsilbig zu lesen.

3 [c]ננתקה | את מוס|[e]רותימו|ו	[f]ונשליכה | עבתימו |
4 יושב | [d]בשמים | ישחק |	אדני | ילעג למו |

*

5 [g]ידבר | אלימו | [h]באפו |	[i]ובחרונו | [k]יבהלמו |
6 ואני | נסכתי | מלכי |	על ציון | הר קדשי |

*

(7) יהוה | אמר | אלי |	בני | אתה |
אני | היום | [l]ילדתי|ך	8 שאל | [m]ממנ|י

*

(8) ואתנה | גוים | [n]נחלתך |	ואחזתך | [o]אפסי אר|ץ
9 תרעם | בשבט | ברזל |	ככלי יוצר | תנפצם |

*

10 ועתה | [p]מלכים | [q]השכיל|ו	הוסרו | שפטי [r]אר|ץ
11 עבדו | יהוה | ביראה |	סגדו לו | ברעדה |

*

12a השמ|רו פן | יאנף |	[s]ותאבדו | בתרנו |
12b יבער | כמעט | אפו |	אשרי | חוסי בו |

*　*　*

[c] Dazu vgl. oben im Text das Nähere.

[d] baššāmaim kann wohl dreisilbig gelesen werden, hat dann aber immer noch eine Silbe mehr als 'את מוס. Aber ist es nötig, 'בש mit Artikel zu lesen? Sicher nicht, und in der poetischen Diktion ist der Artikel sonst nur da gebräuchlich, wo er als Demonstrativ in irgend einem Sinne aus logischen Gründen unumgänglich ist. Hier liegt aber eine solche Notwendigkeit nicht vor. Also lesen wir 'בְש, dann ist bšāmáim seinem Laut- oder Silbenwert nach = 'את מוס.

[e] ו am Ende schießt über. Nach dem Hochton hat es aber unfraglich so abgeschwächtes Gewicht, daß es beim rhythmischen Lesen vielleicht nur als ein schwacher Nachhall gehört wurde, also für das Ohr die Gleichheit der beiden Schlußworte doch herauskam.

[f] ו fiele besser in der erregten Rede überhaupt weg, dann ist rhythmisch die Gleichsilbigkeit wohl da. — [g] Vgl. oben im Text dazu.

[h] 'בְאַפ wie **eine** Silbe zu lesen. — [i] Auch hier vielleicht ו conj. besser zu tilgen.

[k] Silbengleichheit ist da, aber nach überlieferter Aussprache trifft der Hochton nicht dieselbe Silbe.

[l] Hier schießt ךָ über, aber vielleicht wurde der Vokal des Suffixes bei dem rhythmischen Lesen in einem solchen Falle so schwach gesprochen, daß er für das Gehör fast verschwand: j^{e}lidtíχ^{a}. So würde die Silbengleichheit auch erreicht.

[m] Das überhängende i hier vielleicht auch ähnlich wie ךָ (Anm. l) zu beurteilen.

[n] So gesprochen um eine Silbe länger als das parallele Wort.

[o] ארץ wohl so zu beurteilen, wie יחד in v. 2. — Die Silbe סֵי״ dürfte rhythmisch nicht schwerer sein als im parallelen Worte פּ mit Š^{e}wā mobile.

[p] Die erste Silbe lautet mlā; das Wort ist rhythmisch = יהוה.

[q] ו hängt über, dürfte aber auch beim rhythmischen Lesen nach der Hochtonsilbe (wie in anderen oben besprochenen Fällen) so geschwächt sein müssen, daß es nicht als volle Silbe mehr vom Hörer empfunden werden kann. — [r] wie in v. 8.

[s] ו hier nicht wohl zu entbehren, dann aber das Wort doch etwas breiter als das parallele אשרי. Man könnte abhelfen, indem man von אפו her auch ein ו vor אשרי setzte. Sicher würde auch inhaltlich (ו dann in adversativem Sinne gebraucht: „aber Heil . . .!") ואשרי einen trefflichen Sinn geben.

2. 𝔐 יתיצבו. Sachlich natürlich richtig. Aber grammatisch doch sehr auffällig, da im zweiten Halbverse ein Perfekt folgt. Man darf nicht auf v. 1[b] יהגו hinweisen. Die zweite Verszeile ist ein neuer Satz, der auch syntaktisch für sich steht, ohne daß dadurch ausgeschlossen wäre, daß aus v. 1[a] das Fragewort auch hier an der Spitze des Satzes hinzugedacht werden müßte, und das muß nach meinem Gefühle geschehen. Dann empfiehlt es sich aber, auch die Verbalform der grundlegenden des רגשו gleichzumachen. Dazu kommt als dritter Grund dann noch der Einspruch, den die Forderung des Rhythmus hier am Anfang der Verszeile gegen ein יתיצבו erheben muß. Das Nifʿal נצבו (Wurzel נצב, allenfalls auch יצב) ist ja in seiner Bedeutung nicht vom Hithpaʿel der Wurzel יצב verschieden. Die Silbe ית verdankt vielleicht dem (in alter Schrift in kursiver Form) recht ähnlichen voraufgehenden [ר]יק seine Entstehung, etwa durch irrtümliche Doppelschreibung, die dann die Veränderung des נ von נצבו in י forderte. — Mit Rücksicht auf das starke Hervortreten der Zischlaute in v. 2 ist jedenfalls נוסדו für ursprünglich zu halten und nicht etwa durch ein נועדו zu ersetzen. — Am Ende von v. 2 steht in 𝔐 noch על יהוה ועל משיחו. Der Rhythmus beweist unausweichlich, daß das eine Glosse ist, allerdings eine sachlich richtige.

3. Im zweiten Halbvers hat 𝔐 hinter ונשל' noch ממנו. Sachlich ist das natürlich gut, aber im Zusammenhang doch auch selbstverständlich. Weil es aber den Rhythmus zerstört, so ist es wohl auch nur als Glosse zu betrachten und auszuscheiden.

5. An der Spitze des Satzes steht in 𝔐 אז. Aber das ist auch ebenso selbstverständlich wie für den Rhythmus eine Störung. Es ist prosaisch; es versteht sich ja auch im Zusammenhang der Gedankenentwicklung ganz von selbst.

7. 𝔐 fängt an: אספרה אל חק יהוה 𝔊 διαγγέλλων τὸ πρόσταγμα κυρίου. κύριος εἶπεν πρός μέ κτλ., also zweimal יהוה, und tatsächlich fordert der Rhythmus, aber selbstverständlich auch der sachliche Zusammenhang auch in der ursprünglichen Gestalt des Verses ein יהוה. Im übrigen ist jenes Sätzchen rhythmisch nicht unterzubringen, es macht auch ganz den Eindruck einer prosaischen Einführung des folgenden Gotteswortes. Wie sonst bedurfte der Dichter auch hier einer solchen Einführung nicht.

9. Lies mit 𝔊𝔖𝔙 תְּרָעֵם.

11. 𝔐 vor יהוה noch את, aber das ist prosaisch. — Im zweiten Halbvers liest 𝔐 mit den Versionen וגילו, nur hat 𝔊 noch לו dazu übersetzt. Aber das ist sicher nicht richtig. Die oben eingefügte Lesart beruht nur auf Vermutung, aber aus ihr läßt sich die überlieferte Lesart (zumal auch die in 𝔊) durch Verderbnis entstanden denken. Sachlich paßt sie gut, und rhythmisch spricht ihre Silbengleichheit mit dem parallelen Worte in v. 10 auch für sie. Dazu vergesse man auch nicht den lautlichen Zusammenklang mit עבדו.

12[a]. In 𝔐 lesen wir am Anfang נשקו בר. Das ist sicher nicht die ursprüngliche Lesart. 𝔊 hat sie nicht ganz so gelesen. Sein δράξασθε παιδείας weist unzweideutig darauf hin, daß 𝔊 und die von ihm vertretene Exegese die letzten vier Konsonanten קובר als מוסר las. Und nun vergleiche man einmal die Formen der Buchstaben ק und ב in den ägyptischen aramäischen Papyri des 5.—3. Jahrhunderts v. Chr. (man findet sie bequem auf Lidzbarski's Schrifttafel in Gesenius-Kautzsch, Hebr. Gramm.,[27] Kol. 13) mit denen der Buchstaben מ und ס. Man wird zugeben, daß es kein Ding der Unmöglichkeit war, in einer Handschrift, die mit dieser Schrift geschrieben war, die entsprechenden Buchstaben mit einander zu verwechseln, zumal wenn etwa auch noch mechanische Beschädigungen vorhanden waren. Man wird also jedenfalls zunächst feststellen müssen, daß im ursprünglichen Texte da, wo wir in 𝔐 jetzt ק lesen, ebensogut מ gestanden haben kann. Wenn der Grieche ferner

an der Spitze, wie wir, die beiden Buchstaben נש gelesen hat, so kann man vermuten, er habe darin eine Form des Verbums נשא (das in jüngerer Sprache = לקח vorkommt, vgl. נשא אשה statt des älteren לקח אשה, und dann נשא מוסר statt des älteren לקח מ׳) erblickt und darum δράξασθε übersetzt. Nun ist beachtenswert, daß auch 𝔗 die gleiche Auffassung bietet: קבילו אולפנא (𝔙 apprehendite disciplinam = 𝔊). Die Lesung und Absonderung von בר als selbständiges Wort erst bei ʼΑ (καταφιλήσατε ἐκλεκτῶς) Σ (προσκυνήσατε καθαρῶς), Hieronymus (adorate pure, auch transkribiert: nescu bar); ebenso auch 𝔖 (osculamini filium; בר so allein bei ihm, allerdings diese Deutung auch Hier. bekannt). Daß die älteste und ältere Exegese der jüdischen Gemeinde בר nicht als „Sohn" faßte, ist begreiflich, und es sollte heute nicht mehr vorkommen, daß man diese Deutung noch zu rechtfertigen versucht. Der Dichter des Psalms hätte, wenn er diesen Begriff hier hätte ausdrücken wollen, das hebräische Wort בן gebraucht und nichts anderes. Aber daß er überhaupt בר geschrieben hat, ist nicht wahrscheinlich, es kann nach 𝔊 ebensogut סר gewesen sein, aber wer bürgt uns dafür, daß der Text nicht noch etwas anders ausgesehen hat, ob nicht noch andere Buchstaben einst etwas anders aussahen und lauteten. Es bedarf natürlich keiner besonderen Bemerkung, daß die Auffassung der Buchstaben נש als Imperativform von einem נשא (vgl. freilich ψ 10, 12 נְשָׂא und 4, 7 נְסָה, aber ??), die wir bei 𝔊 finden, ihre besonderen Schwierigkeiten hat. Und wenn es berechtigt ist (und daß es berechtigt ist, bedarf für mich keines Beweises mehr), auch die Forderungen des Rhythmus zu hören, so scheint es mir unbedingt geboten, einen schärferen kritischen Eingriff wenigstens zu versuchen, um den Text zu heilen. Da nun 𝔊. auch 𝔗, hinter ש ein מ voraussetzt, da ferner es nicht unwahrscheinlich ist, daß, wenn es sich um ein einheitliches Wort handelte, nicht von allem Anfang an das ו hinter ק resp. מ geschrieben war, und da endlich ב und ר in alter Schrift, zumal bei ihrem kursiveren Charakter in der oben erwähnten Schrift, auch unschwer verwechselt werden konnten, also die Möglichkeit auch besteht, daß einst statt ב dort ein ר gelesen wurde, so führten mich meine Überlegungen zu der Vermutung, es möchte hier einst eine Form von שמר gestanden haben, und so habe ich (natürlich als Konjektur) eingesetzt הִשָּׁמְרוּ. Die drei Konsonanten שמר (ר natürlich mit ?) kommen so zur Geltung, aus denen auch die überlieferten Konsonanten שקב verstanden werden können. Vor allem paßt das Wort ganz ausgezeichnet in den Zusammenhang der beiden letzten Strophen, nicht minder auch zu dem folgenden abhängigen Satze. Auch der Rhythmus kommt zu seinem Rechte, ja, wir gewinnen in dem מ eine Labialis, die trefflich mit den פ und ב im weiteren Verlaufe der Verszeile zusammenklingt. Ob damit die ursprüngliche Lesart gewonnen ist, bleibt natürlich dahingestellt, aber sie hat sicher viel für sich. Ich denke, das wird man mir zugestehen. — 𝔊 hat hinter יאנף noch κύριος = יהוה, aber das ist m. E. eine Glosse, allerdings eine sachlich richtige Glosse. — Sicher **nicht** ursprünglich ist auch das in 𝔐 die Verszeile schließende דרך. Exegetisch macht dies Wort in seiner völligen Nacktheit recht erhebliche Schwierigkeiten. 𝔊 hat ἐξ ὁδοῦ δικαίας 𝔖 מן אורחה. Das Attribut δικαίας dürfte glossierende Zutat des Übersetzers oder der alexandrinischen Exegese sein. Schwerlich hat 𝔊 ein entsprechendes hebräisches Wort in seiner Vorlage gefunden. Die Übersetzung des Syrers führt auf ein hebräisches מִדַּרְכּוֹ. Aber ob das nicht auch teilweise wenigstens auf exegetischer Überlegung beruht? Ja, man kann fragen, ob nicht auch das von 𝔊 wie von 𝔖 vorangeschickte מן in den Text hineinerklärt ist? Mir scheint die Verderbnis des Textes auch an dieser Stelle recht tief eingegriffen zu haben. Ich habe mir daher eine stärkere Konjektur erlaubt. Der inhaltliche Parallelismus der beiden Halbverse weist schon darauf hin, daß im ursprünglichen Texte auch im zweiten Halbverse irgendwie auf den göttlichen Zorn hingewiesen wurde, und das führte mich (auch mit

Rücksicht auf v. 5) zu der Vermutung, es möchte hier einst בַּחֲרֹנוֹ gestanden haben. Ich setze nun, um die überlieferte Lesart zu verstehen, voraus, es seien durch Abschreiberversehen von diesem Worte die ersten beiden Buchstaben בח abgefallen. Diese Buchstaben haben (in der oben angeführten Schriftform) eine starke formelle Ähnlichkeit mit den drei letzten Buchstaben des vorhergehenden Wortes בדו, zumal wenn man sich das ו nahe an das ד herangerückt denkt. Ein Übersehen der zweiten ähnlichen Buchstabengruppe durch einen Abschreiber gehört jedenfalls zu den leichten Möglichkeiten.. Nach diesem Verlust blieben dann noch רנו übrig, und man überzeuge sich selbst aus der erwähnten Schrifttafelkolumne bei Lidzbarski, daß es leicht möglich war, aus diesen Buchstaben, die im Satze völlig unverständlich waren, das wenigstens einigermaßen begreifliche דרך herauszulesen. Ich meine, wir dürfen uns auch mit dieser Konjektur begnügen, umsomehr, als sie uns einen Text bietet (man beachte auch das ב im Rhythmus), der dem Sinne des Satzes und nicht minder auch den Anforderungen des rhythmischen Parallelismus vollkommen entspricht und aus dem sich die überlieferte Lesart auch in plausibler Weise erklären läßt.

12b. An der Spitze steht כי, aber das ist an sich überflüssig und rhythmisch störend. Der Dichter bedarf solcher Partikeln nicht, wie der Prosaiker. Wenn ich in ψ 1 כי unbeanstandet gelassen habe, so kann das nicht gegen das hier ausgesprochene Urteil vorgebracht werden, denn ψ 1 ist ja in seinem poetischen Charakter von geringerem Werte. — Im zweiten Halbverse steht in 𝔐, auch in den Versionen כל חוסי בו. Mir scheint כל wie in zahllosen anderen Fällen nachträgliche Steigerung des Textes zu sein. An sich würde es rhythmisch ganz gut ertragen werden können, freilich die oben gezeigte Silbengleichheit mit dem parallelen Wort in v. 12a בחרנו würde gestört werden. Ich habe geglaubt, es ohne Scheu streichen zu sollen. Freilich habe ich auch das Gefühl, daß der Rhythmus des Halbverses ohne כל wohllautender sei. Auch darum habe ich mich leicht entschlossen, es zu tilgen.

Man vergl. die Behandlung von Ps. 2 zunächst von E. Baumann in der „Z. d. Deutschen Morgenländischen Gesellschaft“ LVIII (1904), S. 587 ff., sodann von E. Sievers, ebenda, S. 864 ff. Ich zweifle nicht, daß man anerkennen wird, Sievers Meinung, durch B.'s Erörterungen sei „die ursprüngliche metrische Form und Gliederung des Psalms“ klargelegt, sei etwas verfrüht gewesen.

*

Psalm III.

Die drei ersten Strophen lassen keinen Zweifel über das rhythmische Schema, nach dem der Dichter sein Lied geschaffen hat. Auch über die strophische Gliederung kann kein Zweifel bestehen. Die inhaltliche Zusammengehörigkeit der in den Zweizeilern zusammengefügten Verszeilen ist ganz deutlich. Jede Strophe bildet für sich ein inhaltlich in sich geschlossenes Ganze. Die vierte in v. 8. 9 verborgene Strophe ist nicht mehr in ursprünglicher Gestalt erhalten. Dasjenige Wortmaterial, das meines Erachtens dazu gehört hat, ist im Text durch den Druck hervorgehoben. Unten soll eine Rekon-

struktion dieser Strophe versucht werden. — Auf dem Liede liegt eine ruhige Stimmung, ganz wie man sie erwarten darf bei einem Manne, der sich trotz aller ihn umringenden Gefahren vollkommen sicher fühlt. Eine solche Stimmung konnte sich nur in gleichhebigen Versen ausprägen. Es fehlt auch in den Verszeilen und Halbversen nicht an Klangschönheiten, an Alliterationen und Assonanzen. Besonders fällt durch solche der Wortlaut der ersten Strophe ins Ohr.

In v. 2 beachte man die Gutturale ר und ע und damit verbunden die starken, dunklen Explosivlaute צ und ק und die besonders stark hervortretenden etwas helleren Labiale. Auch wirkt nach den dunkleren Vokalen in מה רבו in den folgenden Worten der hell heraustönende i-Vokal melodisch, dazu darf die kräftige Assonanz von צרי und עלי, auch der so stark ins Ohr fallende Zusammenklang von רבים und קמים nicht übersehen werden. — Stark wirkt auch der erste Halbvers von v. 3, der lautlich ein Widerhall von v. 1[b] ist. Er bietet fast dieselbe Vokalreihe wie dieser Halbvers (a+i; o+i [ק färbt auf alle Fälle den Vokal, abgesehen davon, daß ָ nach o hin neigt]; a+i). Aber v. 3[a] fehlt es auch nicht an lautlicher Verbindung mit v. 3[b]. ב und מ hallen wieder in באלהים; die Silbe ים, auch ל darf beachtet werden. Die beiden besonders herausklingenden Konsonanten נ und ש in לנפשי werden fühlbar wieder aufgenommen im Anfang des zweiten Halbverses in אין ישוע'. Im zweiten Halbverse selbst sei noch auf die Silbe לו, die auch in באלהים hervortritt, hingewiesen.

In v. 4 fällt zunächst ins Ohr das vom Ende des ersten Halbverses an alle Wortenden durchtönende i. Dann darf man hinweisen auf den starken lautlichen Zusammenklang der Worte כבודי und בעדי, der für letzteres Wort zugleich ein wirksames Zeugnis seiner Ursprünglichkeit sein kann, wohl auch auf die nicht unschöne Wirkung des ר in den beiden letzten Worten. — In v. 5 beachte man das dreimal vorkommende ק und daneben die Gutturale, teilweise in naher Berührung mit dem ק. Schwerfällig wird der Rhythmus durch das ו consec. am Anfang des zweiten Halbverses. Mir scheint die poetische Diktion diese in der Prosarede allerdings notwendige Konjunktion entbehren zu können, ohne daß ein Leser, der den Sinn der Strophe richtig verstanden hat (das ist für die richtige Lesung aller hebräischen Poesie ja die Grundvoraussetzung), zu zweifeln brauchte, daß die Vokale in dieser Verszeile historische Tempora sind. Lesen wir יענני, so wird der Rhythmus fühlbar leichter. Parallelen dazu haben wir Jes. 12, 1 (יָשֹׁב statt 'וַי) und Hos. 6, 1 (יַךְ statt וַיַּךְ). Dann klingt יענני auch einigermaßen melodisch an יהוה im ersten Halbvers an, und es würde dann gleich hinterher ebenso die Silbengruppe 'מהר קד eine Art Echo zu dem auf יהוה folgenden אקרא bieten.

In v. 6 klingt wieder helltönend der i-Vokal und das konsonan-

tische י aus allen Worten hervor und gibt der ganzen Verszeile ihr eigenartiges melodisches Gepräge. Auch einzelne Laute fördern den Wohlklang. Man achte auf ש צ ס, כ und ק, auch נ (genauer ני···נה···ני); auch auf die anfängliche Gleichheit in ואישנה und dem gleich folgenden הקיצ'; melodisch wirkt dabei dann die Verschiedenheit in den Schlußsilben. Gerade in dieser Verszeile fällt die Lautmalerei besonders schön ins Ohr. — In v. 7 mache ich aufmerksam auf die Gutturale (ר, ע und א), auf das doppelte ב in beiden Halbversen. Auch die Vokalfolge entbehrt in ihrem Fortschritt nicht des Wohlklangs. In v. 7ª muß (wie in 𝔐) אירא auf der ersten Silbe den Hochton haben (zum Versanfang s. u.), und in מרב' muß die Gegentonsilbe zum Hochton werden, da das eng mit ihm verbundene עם den nächsten Hochton auf sich zieht, und das Zusammentreffen zweier Hochtonsilben (··איראׂ ··· בוׂת עׂם) übel klingen würde und ein Festhalten desselben auf keine Weise gerechtfertigt werden könnte. In solchem Falle wird der Ton zurückgezogen und auf die Gegentonsilbe zurückgeworfen. — Ob aber der Text von v. 7ª wirklich untadelig überliefert ist??

Die letzte Strophe ist zerstört, aber sie scheint in dem überlieferten Wortbestande zum größten Teile noch immer erkennbar erhalten zu sein. Zunächst bieten die drei ersten Worte einen guten ersten Halbvers einer Verszeile: קומׂה יהוׂה הושׁיעׂני. So könnte ja wohl die letzte Strophe begonnen haben, denn eine solche Bitte an Jahwe erwartet man am Ausgang des Liedes. Aber nicht gut will die Fortsetzung כי הכ' וג' passen. Gewiß kann man die Perfekte als solche der Gewißheit (confidentiae Ges.-Kautzsch Gramm. 27 § 106n) auffassen, und schwerlich hat auch derjenige, der v. 8. 9 die gegenwärtige Gestalt verlieh, diese Perfekte anders aufgefaßt und aufgefaßt wissen wollen. Das scheinen die beiden Schlußsätze deutlich zu beweisen. Aber mir scheint in der ursprünglichen Gestalt der Strophe die Aufeinanderfolge der Sätze nicht die überlieferte und dann auch wahrscheinlich die Auffassung des Satzes [כי] הכ' וג' nicht die jetzt kaum vermeidliche gewesen zu sein. Der Grund ist ein rhythmischkritischer.

Niemand wird ernstlich bezweifeln wollen, daß das Lied in seiner ursprünglichen Gestalt aus regelmäßigen zweizeiligen Strophen mit regelmäßigen gleichhebigen Verszeilen nach dem Schema 3 : 3 gedichtet gewesen ist. Ist das aber sicher, dann haben wir in den mit כי eingeleiteten und mit שברת schließenden Worten noch eine der beiden Verszeilen der letzten Strophe in untadelhafter Textgestalt erhalten, nur ist כי und auch כל mit את zu beseitigen. Letzteres ist prosaisch und beweist für sich schon, daß das den Gedanken steigernde כל von unpoetischer Hand eingeschaltet ist (vgl. ähnlich 2, 12). Die Verszeile lautete:

הכ֗ית איב֗י לח֗י   שנ֗י רשע֗ים שב֗רת

Das ist ein vortrefflicher Vers, auch in seinem Wohllaut läßt er nichts zu wünschen. Auch hier fällt wieder, wie in vorausgehenden Verszeilen, der helltönende i (einmal e)-Vokal besonders stark ins Ohr und damit verbinden sich auch melodisch konsonantische Anklänge, am stärksten im zweiten Halbvers ש.

Es ist natürlich ausgeschlossen, diese schöne Verszeile auseinanderzureißen. Geschieht das aber nicht, dann ergibt sich, daß die vorausgehenden Worte von v. 8 ihre Ergänzung zur vollen Verszeile jenseits von שברת, also in v. 9 zu suchen haben. Es ist möglich, ja, wahrscheinlich, daß auch אלהי zu dem ursprünglichen Bestande des zu suchenden zweiten Halbverses gehörte. Wir erwarten als zweiten Halbvers zu dem Aufruf an Jahwe, sich aufzumachen und dem Dichter zu helfen, zunächst eine Fortsetzung dieses Aufrufs. Schon das rhythmische Gesetz des Parallelismus der Glieder der Verszeile fordert dies. Wir erwarten auch, daß in dem zweiten Halbvers Jahwe direkt angeredet wird, wenn und weil es im ersten geschieht. Nur ließe sich aus dem verfügbaren Wortmaterial ein Halbvers rekonstruieren, der allen Anforderungen genügen würde, auch das Lied kraftvoll ausklingen lassen würde, wenn wir die zertrümmerte Verszeile zur letzten machten. Man könnte lesen: אלה֗י ל֗י [ל]ישוע֗ה, d. i. „mein Gott, — mir zur Hilfe!“, wozu dann leicht aus dem ersten Halbvers קומה ergänzt werden könnte. Man brauchte an dem Zusammentreffen der Hochtonsilben hier keinen Anstoß zu nehmen, weil auf לי aus logischen und psychologischen Gründen ein besonderer Nachdruck liegt und in einem solchen Falle eine Sprechpause an Stelle der Senkung zwischen den Hochtonsilben sich bei richtigem rhythmischem Lesen von selbst einstellt. Formell ließe sich auch leicht die Erweiterung des לי zu ליהוה durch denjenigen begreifen, der das Bedürfnis hatte, die letzte Strophe zu zerstören und zur gegenwärtigen Gestalt umzuwandeln, ebenso auch, daß er ליש' in היש' umwandelte, denn er wollte sagen, die Hilfe, die wirklich helfen kann, ist allein bei Jahwe zu finden, und, um das auszudrücken, bedurfte es allerdings in Prosarede des demonstrativen Artikels.

Wir würden auf diesem Wege eine Verszeile erhalten, die formell nicht übel wäre, sachlich in den Zusammenhang sich trefflich einfügte und auch an melodischen Lautanklängen keinen Mangel hätte, die jeder ohne weiteres heraushören kann. Die Verszeile würde lauten:

קומ֗ה יהו֗ה הושיע֗ני   אלה֗י—ל֗י לישוע֗ה

Indes, ich halte es für möglich, daß der Halbvers doch noch etwas anders ausgesehen hat. Gewiß macht es keine Schwierigkeit, aus dem ersten Halbvers קומה fortwirken zu lassen, es also im zweiten Halbverse zu ergänzen. Aber in den Psalmen ist es doch nicht gerade

eine häufige Erscheinung in solchen Bittrufen. לי לישועה würde allerdings bedeutsam zurückweisen auf das höhnische Wort der Widersacher in v. 3. Aber das würde auch bestehen bleiben, wenn wir am Ende nur לישועה läsen. Jene Form des Halbverses hat gewiß für sich, daß sie den überlieferten Wortbestand ohne allzu starke Veränderung beibehält, und das gereicht ihr zum Vorteil. Aber trotzdem möchte ich vermutungsweise noch eine andere Gestalt des Halbverses hinstellen, die den überlieferten Konsonantenbestand teilweise beibehält, im übrigen aber einen stärkeren Eingriff der Hand, die für den jetzigen Text verantwortlich ist, voraussetzt. Sollte die Verszeile etwa so gelautet haben?

קוּמָ֫ה יהוָ֫ה הוֹשִׁיעֵ֫נִי חוּשָׁה לִ֫י אֱלֹהַ֫י לִישׁוּעָ֫ה

Hier könnte man sogar annehmen, die beiden ersten Worte seien infolge ihrer äußeren formellen Ähnlichkeit mit הושיעני ganz oder teilweise schon ausgefallen gewesen, als die letzte Hand an den Text herankam. Jedenfalls aber hätte diese Gestalt des Textes den starken Zusammenklang der drei für den Inhalt des Satzes bedeutsamsten Worte: הושיעני, חושה לי und לישועה zu ihren Gunsten. Auch hier würde wieder wie in der andern Verszeile der i-Vokal und das konsonantische י melodisch aus den übrigen meist dunklen Vokalen herausklingen. Überhaupt würde die Vokalfolge in beiden Halbversen in hohem Maße ähnlich sein, und doch auch soviel Wechsel innerhalb der dahinströmenden Lautfülle bieten, daß diese Verszeile besonders melodisch ins Ohr fallen müßte. — Natürlich soll nicht vergessen werden, daß es sich nur um eine Vermutung handelt, und nicht um unfehlbare Sicherheit der Rekonstruktion.

Nun ist noch eine Frage zu erledigen. Welche Stellung sollen wir den beiden Verszeilen in der Strophe anweisen? welche an erste und welche an zweite Stelle setzen? Meines Erachtens gehört der Satz הכית וג׳ an erste Stelle, und die Perfekte sind als wirkliche Präterita zu verstehen. So wie in v. 6 zurückgewiesen wird auf eine Hilfe Jahwes, die der Dichter in der Vergangenheit erfahren hat, und dann in v. 7 der zweite Halbvers der Strophe auf die gegenwärtige Notlage desselben hinweist und zum Ausdruck bringt, mit welcher siegesfreudigen Stimmung er sich dieser gegenüberstelle, ebenso wird nun (sachlich obendrein parallel und gewissermaßen als Fortsetzung zu v. 6) in dem Satze הכית וג׳ zurückgeblickt auf die Tatsache, daß einst der Herr des Dichters Feinde zu Schanden werden ließ, und dann (sachlich wiederum parallel und auch als natürliche Fortsetzung des Bekenntnisses der im Glauben an Jahwe begründeten Zuversicht in v. 7) die Bitte angeknüpft, Jahwe möge auch jetzt den schlimmen Widersachern das freche Maul (v. 3) stopfen, ihm helfen und bald helfen, und damit sein Vertrauen wirklich rechtfertigen. Demgemäß glaube

ich nicht zu irren, wenn ich nun als vierte und das ganze Lied prächtig und kräftig abschließende Strophe hinschreibe:

הכית איבי לחי   שני רשעים שברת
קומה יהוה הושיעני   חושה לי אלהי לישועה

Zu den letzten Worten von v. 9 s. u.

Auch in diesem Liede wird die mit sieghafter Gewißheit gepaarte Energie der Stimmung, von der die Verse erfüllt sind, schon im Anfang der Verszeilen fühlbar. Der Aufstieg zum ersten Hochton besteht nur aus einer Silbe. Auch darum muß in v. 7 לא אירא betont werden, während sonst auch ohne Schwierigkeit dort gelesen werden könnte: לא אירא מרבב', denn die beiden Hochtonsilben blieben ja auch dann durch eine lange, gewichtige Silbe voneinander getrennt.

*

4. 𝔐 bietet im ersten Halbvers מגן בעדי, aber das ist rhythmisch unerträglich. Der Halbvers erhielte dadurch vier Hebungen. Ursprünglich kann da nur ein Wort gestanden haben, und es ist beachtenswert, daß 𝔊, auch 𝔖 nur ein Wort = „mein Helfer" (ἀντιλήμπτωρ μου, 𝔖 מסיעני) gelesen haben. Ihre Übersetzung scheint auf eine Ableitung von der Wurzel סעד zurückzuführen. (In v. 6 übersetzt 𝔊 סמך mit ἀντιλαμβάνεσθαι, 𝔖 hat dort auch סמך gebraucht.) Das aber beweist dann, daß 𝔐 richtig ist, und es ist ja auch gegen בעדי (= „um mich herum") nicht das Mindeste einzuwenden. מגן ist nichts als eine Glosse, die erst in jüngerer Zeit hinzugefügt wurde, und die jedenfalls dem Text noch fremd war, auf dem 𝔊 und 𝔖 erwachsen sind.

7. 𝔐 hat אשר vor סביב וג', aber das ist prosaisch, vollkommen unnötig und daher ohne Bedenken zu streichen. Vielleicht ist sein Dasein auch ein Zeichen dafür, daß v. 7 in seinem Texte gelitten hatte und einer Rekonstruktion bedurfte. Dieselbe Hand, die an v. 8. 9 gearbeitet, dürfte auch wohl hier wirksam gewesen sein. Allerdings gibt 𝔊 das Relativ nicht ausdrücklich wieder, übersetzt vielmehr partizipial . . . ἀπὸ μυριάδων λαοῦ τῶν κύκλῳ ἐπιτιθεμένων μοι. Aber das schließt nicht aus, daß auch 𝔊 schon אשר gelesen hat. — Wir werden aber wohl für immer darauf verzichten müssen, den ursprünglichen Text des Verses in unzweifelhafter Gestalt wieder zu lesen.

8. Zu כי und את כל als Zusätzen wohl der letzten Hand ist schon oben das Nötige bemerkt.

9. 𝔐 schließt mit על עמך ברכתך. Daß diese Worte nicht zum ursprünglichen Liede gehören (𝔊𝔖 haben übrigens ועל übersetzt und 𝔖 fügt am Ende noch לעולם hinzu), kann für den nicht zweifelhaft sein, der nicht absichtlich den rhythmischen und strophischen Bau des Liedes mißachtet. Der Zusatz rührt gewiß von der Hand her, die das Lied in das Liederbuch einfügte, das der Gemeinde, d. h. dem עם Jahwes, dienen sollte. Er ist von der Voraussetzung aus gemacht, daß dies Lied im Liederbuche insbesondere von der Gemeinde gebraucht werde, und zugleich ist er gemacht im Hinblick auf das Bedürfnis der wahren Gemeinde. Auch sie sah sich von zahlreichen Widersachern, von höhnenden Feinden umringt; auch sie hatte Sieg über ihre Feinde und Rechtfertigung ihrer Zuversicht nur von Jahwe, ihrem Gotte, zu erwarten. Und darum soll mit diesem kurzen Gebetsruf am Ende des Liedes gebeten werden. Der Urheber dieses Zusatzes ist schwerlich ein anderer als der, der auch v. 8. 9 so hergestellt hat, wie wir diese Verse heute lesen. Er stellte die Sätze um, damit er im Anschluß an die Aufforderung an Jahwe, zu helfen, der zuversichtlichen

Gewißheit stärksten Ausdruck verleihen könne, Jahwe werde den Hilferuf erhören und die frechen Mäuler der Feinde schmählich schließen.

*

Psalm IV.

Wer das Lied in der von mir gebotenen Gestalt überblickt, wird schwerlich die Richtigkeit der rhythmischen Gestaltung seiner Verszeilen und seiner strophischen Gliederung in Frage stellen. Allerdings haben an mehreren Stellen Ausscheidungen von Textbestandteilen vorgenommen werden müssen, deren Festhaltung mit dem rhythmischen Schema unverträglich sein würde, und an einer Stelle hat sogar ein Wort eingefügt werden müssen, um das Schema herauszubringen. Rein begegnet uns das rhythmische Schema und ist ohne kritische Eingriffe zu erreichen gewesen nur in zwei Verszeilen, v. 3 und 4. Die Erkenntnis des Schemas an diesen Verszeilen hat den Maßstab gegeben für die rhythmisch-kritische Behandlung aller übrigen, allerdings unter Anwendung des für mich unbedingt feststehenden Gesetzes, daß in einem regelmäßig gebauten Liede alle Verszeilen das gleiche rhythmische Schema besitzen, es sei denn, daß ganz besondere Umstände zu einem Wechsel desselben geführt haben. Dieser Ausnahmefall ist aber da nicht zu erwarten, wo es sich, wie auch in unserem Psalm, um den lyrischen Erguß einer einheitlichen, aus einer im wesentlichen einheitlichen Situation oder Erfahrung hervorgeborenen Seelenstimmung handelt, welcher Art sie auch sein mag. Allerdings müssen sich die kritischen Eingriffe rechtfertigen lassen, und es muß auch die durch sie gewonnene Textgestalt in ihrem rhythmischen Gepräge so geartet sein, daß sie für sich selbst zeugt. Und ich meine, das sei bei diesem Liede wirklich der Fall. Niemand, der überhaupt für die rhythmische Schönheit hebräischer Verse empfänglich ist, wird sich dem Eindruck entziehen können, den der lebendige Fluß und die melodische Schönheit dieser Verse zu machen vermag.

Das rhythmische Schema ist lebhaft bewegt und findet, wie zahlreiche Beispiele zeigen, zumal da Verwendung, wo es sich darum handelt, froher, siegesfreudiger Stimmung poetischen Ausdruck zu geben. Und daß diese Stimmung in diesem Liede die den Dichter trotz allem, was ihr entgegenzustehen scheint, beherrschende ist, bedarf nach dem Inhalt der zweiten und der letzten Strophe keiner weiteren Begründung. Sie macht sich auch schon in der ersten, wenigstens in der Form, geltend, obwohl der Dichter hier nur bittet um Erhörung seines Gebets um Hilfe aus der Bedrängnis und mit scharfem Tadel die Leute seiner Umgebung, die ihn kränken, zurecht weist. Aber die Lebhaftigkeit des Rhythmus läßt auch hier schon die innere Festigkeit,

die sieghafte Zuversicht des Dichters herausfühlen, auch abgesehen davon, daß sie der Schluß von v. 3 auch aus dem Wortlaut schon herausklingen läßt.

Um die Schönheit der ersten Verszeile (v. 2) recht zu empfinden, muß man auf das Hervortreten der stark wirkenden Konsonanten ק und צ und der ihnen ihrer lautlichen Färbung nach nicht fernstehenden Gutturale achten. Aus ihnen heraus klingt dann helltönend das mit einer Ausnahme jedes einzelne Wort beschließende i oder י. Vor allem aber mache ich aufmerksam auf den kräftigen, melodischen Widerhall, den die ganze Wortgruppe am Anfang des ersten Halbverses vor der Nebenzäsur בקראי ענני in den Worten am Anfang des zweiten Halbverses בצר לי חנני findet. Diese Assonanz allein genügt meines Erachtens schon, um die kritische Ausscheidung des Worts, das in 𝔐 בצר von לי trennt und den Rhythmus übel stört, zu rechtfertigen, und die sachlichen Gründe, die nachher noch erwogen werden sollen, können nur noch in dem Urteil bestärken, das die Empfindung für die rhythmische Schönheit schon erzwingt. Man achte auch auf die melodische Schönheit, die das Ohr empfindet, wenn es auf die Vokale und den Wechsel in ihrer Aufeinanderfolge in der ganzen Verszeile horcht.

In v. 3 fallen stark ins Ohr die Labiale, besonders ב, aber im ersten Halbvers auch מ (oder vielmehr die Silben מָה und מָה), und es verschlingen sich damit die Palatale כ und ק. Auch der melodische Wechsel in der Vokalfolge vermag den empfänglichen Hörer zu entzücken. Das gleiche gilt von der folgenden Verszeile.

Aus der Konsonantenreihe machen sich in v. 4 besonders fühlbar die Gutturale, wozu ja auch ה und א gehören. Man darf auch hinweisen auf das so nachdrucksvoll ins Ohr fallende יהוה in beiden Halbversen an besonders hervorragender Stelle, ebenso auch auf das am Ende der beiden Teile des ersten Halbverses und dann am Ende des zweiten Halbverses mit starkem Ton hervortretende ל oder vielmehr der ganzen mit ל beginnenden Silbe, wobei die Verschiedenheit der Vokale, mit denen ל gesprochen wird, auch zum Wohlklang des Verses nicht unwesentlich beiträgt. Mir scheint gerade dies auch ein nicht beiseite zu schiebendes Zeugnis dafür abzulegen, daß am Ende des ersten Halbverses die Lesart des 𝔐 wirklich die ursprüngliche ist. Damit soll freilich nicht gesagt sein, die (im Anschluß an eine griechische Handschrift) nach ψ 31, 22 vorgeschlagene Lesart חַסְדּוֹ לִי wirke nicht auch im Zusammenklang mit jenen anderen Silben melodisch. Aber da auch 𝔊 schon חסיד (τὸν ὅσιον αὐτοῦ, ob = חסידו??) gelesen hat, so scheint mir kein Recht zu einer Abweichung von der überlieferten Lesart vorzuliegen.

In v. 5 beherrschen deutlich die Imperativformen den Vers. Mit alle übrigen Silben übertönender Kraft klingt aus dem Fluß der

Laute der Endvokal u hervor, im zweiten Halbverse dazu noch getragen von der stärksten Gutturalis ח. Vielleicht darf auch darauf hingewiesen werden, daß in den beiden Imperativen des ersten Halbverses auch eine Gutturalis dem Klang der Worte ihren Charakter aufprägt, bei dem ersten das das Wort beginnende ר und beim zweiten das die Schlußsilbe einleitende ר. In זבחו und בטחו wirkt auch ב im Zusammenklang der Worte deutlich mit, zumal durch seine verschiedene Stellung im Worte. — Die zweiten Wörter in allen vier Teilen der Verszeile treten an Klanghöhe stark hinter den Imperativen zurück, und darum ist es wohl auch erklärlich, daß in ihnen in lautlicher Hinsicht nichts besonders hervortritt außer dem ל am Ende von lautlich verschiedenen Silben (ʿal, hil, ʾel). Dazu mache ich darauf aufmerksam, daß sich ungefähr an denselben Stellen auch in der ersten Verszeile der Strophe, in v. 4, ל findet, aber dort die Silben beginnend und am Ende der Worte stehend, während in v. 5 die mit ל schließenden Silben die zugehörigen Worte oder Wortteile einleiten. Man wird anerkennen müssen, daß diese Tatsache für die rhythmisch-melodische Beurteilung des Zweizeilers von Bedeutung ist, daß sie aber auch nicht minder als charakteristisch für den Dichter und seine Kunst angesehen werden darf. — Mir scheint, man müsse, wenn man alle diese Beobachtungen sorgfältig beachtet, auch hier zu dem Urteil bestimmt werden, die Gestalt der Verse, wie sie sich oben darbietet, sei die ursprüngliche und alles, was sich in dem überlieferten Texte darüber hinaus finde, entbehre der Ursprünglichkeit.

Auch v. 7, dessen Nichtursprünglichkeit mir, weil er die strophische Gliederung des Liedes zerstört, nicht zweifelhaft ist, bietet an sich einen guten Vers nach dem Schema des Liedes. Auch die Merkmale rhythmischer Schönheit fehlen ihm nicht. Wohllautende Anklänge in den Konsonanten wie im Vokalismus fallen recht reichlich ins Ohr. Man beachte die Labialen (ב und מ) und die Gutturalis ר im ersten Halbvers, dazu die Silben ים und מי und den gefälligen Wechsel der Vokale in dem Satze מי וג׳. Im zweiten Halbverse klingt נ fühlbar heraus, und עלינו אור erinnert lautlich einigermaßen an יראנו im ersten Halbverse. (Weiteres über den Vers s. u.).

V. 8 entspricht in seiner überlieferten Gestalt dem rhythmischen Schema nicht. Es fehlt eine Hebung. Eine einfache Überlegung führt zur sicheren Ausfüllung der Lücke. In der letzten Strophe ist wieder Jahwe persönlich angeredet. Das geschieht auch in v. 7^b. Kommen wir also von v. 7 her, so vermissen wir sachlich nichts; die Anrede an Jahwe geht dann in v. 8. 9 ungestört weiter. Anders steht aber die Sache, wenn wir v. 7 herausheben und die letzte Strophe unmittelbar an die zweite, an v. 6 anknüpfen. In v. 4. 5. 6 ist von Jahwe in dritter Person die Rede. Die vom Dichter verwarnten üblen Genossen werden

zuletzt ermahnt: בטחו אל יהוה. Hier wird also am Ende יהוה genannt, aber das kann doch nicht ohne weiteres auch in die in v. 8. 9 folgende unmittelbare Anrede an Jahwe hineinwirken und dort ein vokativisches יהוה überflüssig machen. Nun ist, um den Ausfall von יהוה in v. 8 begreiflich zu machen, zunächst zu beachten, daß v. 6 und v. 7 mit יהוה schließen. Am leichtesten läßt sich der Ausfall des Namens in v. 8 begreifen, wenn wir annehmen, der Name habe ursprünglich dort an der Spitze des Satzes gestanden, so daß also יהוה am Ende von v. 6 und ebenso von v. 7 und יהוה am Anfang von v. 8 unmittelbar aufeinanderfolgten. In diesem Falle wäre schon der Ausfall des zweiten יהוה lediglich infolge eines Abschreibefehlers denkbar. Es könnte dann also dieser Ausfall schon recht früh eingetreten sein. — Eine andere Möglichkeit, den Ausfall zu erklären, gibt v. 7 an die Hand. War hier am Ende von v. 7 so nachdrücklich Jahwe mit seinem Namen angeredet, dann konnte jemand leicht das Gefühl haben, eine neue Anrede unmittelbar hinterher sei nicht nötig, und so mit Bewußtsein, vielleicht auch unwillkürlich das zweite יהוה weglassen. Und dies würde selbst dann begreiflich sein, wenn in v. 8 יהוה nicht an der Spitze des Satzes stand, sondern an zweiter Stelle. Ich habe es daher ohne Bedenken wieder eingesetzt, ja, ich bin überzeugt, daß, wenn v. 7 beseitigt werden muß, auch es unbedingt wieder eingesetzt werden muß. Auch habe ich kein Bedenken getragen, es meiner rhythmischen Empfindung folgend an zweiter Stelle einzufügen. Für mein Ohr klingt נתת́ה יהו́ה glatter und schöner als נת́תה יהו́ה. So ist dann v. 8 rhythmisch absolut tadellos.

In v. 8 klingen aus der Konsonantenreihe in schöner Verschlingung dumpf lautende Gutturale (ר ע ח ה) und Labiale (מ ב) hervor, und über sie hinaus vernimmt das Ohr die heller tönenden Dentale (ד ת). Und die Vokale mit ihrem Wechsel von dunkleren und helleren Tönen vollenden die melodische Kraft dieser Verszeile, in der so gewaltig die Freude ausgeprägt ist, die das Herz des Dichters erfüllt, weil er seines Gottes gewiß ist, in der aber zugleich auch die unerschütterliche Sicherheit gegenüber dem Schwach- und Kleinglauben der Genossen Ausdruck sucht, mit der er im gläubigen Vertrauen auf seinen Gott der Zukunft entgegenblickt. Diese im Grunde ja einigen, aber in ihren Auswirkungen doch unterscheidbaren Seelenstimmungen müssen wir durchklingen lassen, wenn wir diesen Vers, ja, die ganze letzte Strophe so nachempfinden und lesen wollen, wie sie der Seele des Dichters entströmt sind und wie er sie aufgefaßt wissen will. Man achte auch auf die Verschiedenheit der Tonfärbung, die zwischen dem ersten Halbverse und dem zweiten besteht. In v. 8[a] erhebt sich fühlbar die Stimme bei rechtem Lesen der Worte zu immer hellerem Tone; in v. 8[b] dagegen sinkt ebenso deutlich fühlbar die Stimme von

dem unwillkürlich in gleicher Höhe mit dem Schluß des ersten Halbverses gesprochenen מעת langsam, aber durch und durch melodisch, abwärts bis zu dem dunkel auslautenden רבו. Von schöner melodischer Wirkung sind auch die Worte dᵉgānām ᵘtirōšām. Beachtenswert ist dann auch, wie die besonders stark ins Ohr fallenden Laute der letzten beiden Worte תיר' רבו, nämlich · · · וֹשם + · ב ·, in dem v. 9 einleitenden Worte בשלום deutlichen Widerhall finden.

In v. 9 vernimmt das Ohr zunächst vornehmlich das שׁ. Alle drei Worte des ersten Halbverses beherrscht es und bricht dann im Schlußwort der ganzen Verszeile wieder mit voller Kraft aus dem Lautstrome hervor. Daneben hören wir auch die Labialis ב, im Anfang nahebei auch מ, und im zweiten Halbverse zumal auch die Dentale wieder stark heraus. Und daß auch hier der Vokalismus das melodische Gepräge der ganzen Verszeile vollendet und zu eindrucksvoller Schönheit führt, bedarf keines weiteren Wortes. Aber das muß man selbst empfinden, um es vollkommen zu verstehen.

Läßt man die drei Strophen dieses Liedes in ihrem lebendigen Rhythmus und in der ganzen Fülle ihrer Klangschönheiten auf sich einwirken, die, wie ich früher schon bemerkte, noch viel wirksamer sein würde, wenn wir imstande wären, Konsonanten und Vokale wirklich so zu sprechen, wie sie der althebräische Dichter empfand und sprach, so muß man, wie ich meine, zugestehen, die hebräische Lyrik, wie sie sich uns in diesem Liede darbietet, gehöre zu dem vollendetsten, was menschliche Dichterkunst überhaupt hervorzubringen vermag. Form und Inhalt, die Stimmungen der Seele und ihre rhythmische Ausgestaltung stehen in so vollendeter Harmonie, daß ich mir Vollendeteres und Schöneres nicht vorzustellen vermag.

Auch in diesem Liede sind die Anfänge der Verszeilen rhythmisch als gleichwertig zu achten, obwohl der Augenschein dagegen zu sprechen scheint. Den Aufstieg zum ersten Hochton bildet auch hier in Wahrheit nur e i n e Silbe, allerdings eine besonders vollkräftige Silbe. Bqor (2) bnē (3) ud (4) ebenso bšā (9) sind rhythmisch gleichen Werts und Gewichts mit rig (5) und nā (8). Man darf aber vielleicht sagen, die besondere Dehnung und Stärke der Silbe vor dem ersten Hochton lasse schon deutlich die Wucht der Empfindungen und Gedanken herausfühlen, die den Versen in ihrem weiteren Verlaufe und in ihrem ganzen Umfange aufgeprägt ist.

*

2. 𝔐 liest in 2^b: בַּצָּר הִרְחַבְתָּ לִּי. Es bedarf wohl keiner besonderen Begründung, daß dieses Sätzchen mit seinem hier unmöglich anders denn als historisches Tempus auffaßbaren Perfekt den Vers sehr übel durchbricht. Nach dem prekativen עֲנֵנִי ist man empfindlich überrascht, auf einmal der Bemerkung zu begegnen, daß Jahwe

dem Betenden schon einmal in der Drangsal geholfen habe, um dann sofort wieder zu Gebetsrufen חָנֵּנִי וגו' fortgeführt zu werden. Natürlich wird dem Übel nicht abgeholfen, auch wenn wir nach 𝔊 (ἐν τῷ ἐπικαλεῖσθαί με εἰσήκουσέν μου ὁ θεὸς τῆς δικαιοσύνης μου) עָנָנִי (Perf.) lesen wollen oder gar mit neueren Kritikern auch nachher חָנָּנִי und וְשָׁמַע. Denn dann wird das „du“ des הרחבת doch noch auffälliger und unbegreiflicher, da alsdann ringsum von Jahwe nur in dritter Person geredet würde bis zu v. 7[b] hin. Das Wort הרח' kann nicht ursprünglicher Bestandteil des Textes sein; es muß von einem im Momente seiner Hinzufügung sogar sehr prosaisch fühlenden Manne eingefügt sein. Er fühlte, daß in diesem Liede etwas fehlt, was der vorausgehende Psalm in so reichem Maße besitzt, daß ein Rückblick auf frühere Aushilfen Gottes hier nirgends steht, auf den sich die Hoffnung auf neue Hilfe zu gründen vermöge. Und diesen Rückblick einzufügen, dazu fühlte er sich angetrieben, und dazu bot ihm einen willkommenen Anknüpfungspunkt der Ausdruck בצר לי. Wird so die Herkunft des störenden Wortes begreiflich, so versteht es sich von selbst, daß die Rücksicht auf den Rhythmus des Verses uns erst recht veranlassen muß, die Störung wieder auszuscheiden. Das, was oben in dieser Hinsicht bemerkt worden ist, hat die Kraft, alle Bedenken gegen einen kritischen Eingriff an dieser Stelle aus dem Wege zu räumen.

4. ודעו halte ich für die ursprüngliche Lesart (so auch 𝔊, dagegen 𝔖 nur דעו). Die Konjunktion ist hier nach den vorwurfsvollen Fragen in v. 3 sehr stark und von adversativer Kraft (zu übersetzen etwa: „So erkennet doch . .“). Auch rhythmische Gründe (s. o.) sprechen für es, weil erst mit ihm die Silbe vor dem ersten Hochton die Ausdehnung und Kraft gewinnt, die hier in diesem Liede erforderlich sind.

5. 𝔐 liest hinter בלבבכם weiter עַל־מִשְׁכְּבְכֶם וְדֹמּוּ; 𝔊 ἐπὶ ταῖς κοίταις ὑμῶν κατανύγητε („auf euren Lagern laßt es euch leid sein“), ähnlich 𝔖Σ. So ließe sich mit 𝔊𝔖Σ aus v. 5 allein ein Vers nach dem Schema des Psalms gewinnen. Aber es wäre doch ein ganz sonderbarer Gedanke, den Dichter die Genossen anweisen zu lassen, zu erbeben und sich vor Sünde zu hüten, bei sich die Sache zu überlegen und dann es sich auf dem Nachtlager leid sein zu lassen, oder nach 𝔐: auf dem Nachtlager stille zu sein. Obendrein würde v. 6 ganz überschießen und in die rhythmische Gliederung des Liedes nicht mehr untergebracht werden können. Aber wir sahen, wie starke rhythmische Gründe gerade für die Zugehörigkeit dieses Verses zu der ursprünglichen Verszeile, die in v. 5 beginnt, sprechen. Mir scheint darum die Vermutung das Richtige zu treffen, על משכ' sei auch ein Zusatz. Man kann auch noch erkennen, was zu diesem Zusatz geführt hat. Derjenige, der ihn machte, blickte auf v. 9, der ja deutlich auf den Abend hinweist und Anlaß gibt, den Psalm für ein Abendlied zu halten, und mit Rücksicht hierauf fügte er dann in v. 5 על־מש' hinzu und ließ so den Dichter die Genossen mahnen, in der Stille der Nacht auf dem Lager die Sache zu überlegen und sich dann entsprechend zu verhalten. Ob auch ודמו ganz auf Rechnung dieses Mannes gehört, will ich nicht entscheiden. Auf Grund einer gewissen Ähnlichkeit der Buchstaben דמ mit בח in der früher schon verglichenen kursiven Form der älteren Schrift (ו und ז würden da fast oder ganz gleich sein) würde ich es für möglich halten, daß eine fehlerhafte Doppelschreibung des folgenden זבחו wenigstens mitschuldig sein könnte an der Existenz des ודמו. Um der Buchstabengruppe im Zusammenhang einen passenden Sinn zu verschaffen, mußte es naheliegen, sie etwa zu dieser Form zu gestalten, um sie von dem folgenden Worte verschieden zu machen. Das konnte aber schon geschehen, ehe der Einschub על־משכ' gemacht wurde.

6. 𝔐, auch Versionen: זבחו זבחי צדק. Das ließe sich allenfalls auch zweihebig lesen, indem זבחי צֶדק als Begriffseinheit und ebendeshalb auch als rhythmische Ein-

heit aufgefaßt würde. Aber der Fluß des Verses ist durch das Wort זבחי erschwert, und es genügt auch זבחו צדק zum poetischen Ausdruck dessen, was hier gesagt sein soll. Als Analogie dazu haben wir ψ 50, 14: זבח תודה. Der vom Dichter im Zusammenhang dieses Liedes gemeinte Sinn kann nicht zweifelhaft sein. An äußere Opfer oder gar an eine rituell genaue Behandlung der Opfer dachte er nicht, dagegen aber aller Wahrscheinlichkeit nach wohl derjenige, der זבחי einfügte. In der späteren jüdischen Gemeinde ist das ja auch begreiflich.

7. Der ganze Vers muß schon mit Rücksicht auf die strophische Gliederung des Liedes ausgeschieden werden. Er steht zu der wirklichen Strophe (v. 8. 9) in einem ähnlichen Verhältnis wie in ψ 1 v. 4 zur letzten Strophe (v. 5. 6). Er soll sichtlich das Bekenntnis des Dichters nachdrücklich motivieren und zugleich das Ziel der Wünsche der Genossen des Dichters bestimmter andeuten, als in v. 3 geschehen ist. Aber es ist fraglich, ob der Verfasser des Verses dies ganz im Sinne des Dichters charakterisiert hat. Das Wort טוב scheint im Sinne äußeren Glückes gemeint zu sein und ist wohl im Hinblick auf den Wortlaut von v. 8^b gewählt. Aber es ist doch sehr fraglich, ob damit nicht die Gedankenrichtung verlassen ist, in der sich der Dichter selbst bewegte. V. 9 weist nur auf das Glück innerer Gelassenheit und Glaubensstärke hin, womit das Herz des Dichters erfüllt ist, und worin er auch die Kraft besitzt, sich am Abend ruhig und unbesorgt schlafen zu legen, eben weil er gewiß ist, Jahwe werde ihn schützen. Aber das ist ein Glück, ein Grund zur Herzensfreude, die man wohl mit der Freude bei reicher Ernte in Vergleich stellen kann (mehr will auch tatsächlich v. 8 nicht), aber es ist doch ein Glück auch wieder ganz anderer Art, als das, welches äußere Güter bereiten. Auch v. 3, zumal v. 3^a, führt in eine andere Gedankenrichtung als v. 7, wenn anders טוב so äußerlich aufgefaßt werden muß, wie wir annehmen. — Indes, es mag all' dies nicht entscheidend sein. Entscheidend ist für mich dann aber im Wortlaut des Verses selbst das erste Wort רבים. Es wäre doch seltsam, wenn der Dichter selbst, nachdem er vorher v. 3—6 die Leute direkt angeredet hat, hier nun plötzlich von רבים, die so und so sprechen oder denken, geredet haben sollte. Warum hat er nicht אַתֶּם gesagt? Es wäre alles in Ordnung, hätte er so von der Mahnung in v. 4—6 hinübergeleitet zu dem Bekenntnis seiner Glaubenszuversicht. Er hat doch ganz bestimmte Leute bei und um sich, mit denen er es zu tun hat, und von denen er v. 3 gesagt hat, sie strebten alle gleicherweise nach dem gleichen eitlen Ziel. Wie sollen wir es also verstehen, daß hier nun von unbestimmt „vielen“ die Rede ist? Ich kann das nur verstehen, wenn ich den Vers als Zusatz eines Mannes betrachte, der in der Formulierung des Satzes, den er einzufügen das Bedürfnis hatte, unter der Einwirkung von ψ 3, 3 stand. Man hat wohl gelegentlich neben anderem auch diese Berührung im Wortlaute geltend gemacht für die Identifikation der Verfasser von ψ 3 und 4. Aber dafür ist diese Berührung, wie man mir jetzt wohl zugeben wird, nicht geeignet. Sie beweist nur, daß der Verfasser von 4, 7 den ψ 3 vor sich gehabt hat. Und ich halte es für wahrscheinlich, daß der Verfasser des Einschubs derselbe Mann ist, der die Psalmen in der Sammlung zusammenfügte, von dem dann auch andere jetzt wieder kritisch zu beseitigende Zusätze und Textveränderungen abgeleitet werden dürfen. — Nun kommt zu alledem auch das Gesetz der Strophenbildung. Wenn wir dieses formale Kriterium natürlich auch erst in zweiter Linie geltend machen dürfen, aber ohne Gewicht ist es nicht, zumal wenn schon andere Gründe für Ausscheidung des sonst rhythmisch unanfechtbaren Verses sprechen. Wer das Lied mit wirklich innerem Verständnis auf sich einwirken läßt, wird zugeben, daß es ursprünglich nur aus den drei Zweizeilern bestand. Und verlieren wir im Gedankenaufbau etwas, wenn wir v. 7 tilgen? Meines Erachtens, nein; vielmehr mir scheint die Schlußstrophe viel mächtiger zu sein, wenn sie sich unmittelbar an

die zweite mit ihren Warnungen und Mahnungen, zumal wenn sie sich unmittelbar an das schließende ובטחו אל יהוה anschließt. Dann kommt die Freude über den eigenen Besitz dieses Vertrauens, den er als ein Geschenk Gottes weiß und preist, viel kräftiger zum Ausdruck. — Wir dürfen also m. E. ohne alle Bedenken das Lied wieder auf seine ursprünglichen drei Zweizeiler reduzieren. — Übrigens beruht, wie bekannt, v. 7^b auf einer Erinnerung an den ahronitischen Segen Num. 6, 24ff. Der Satz des Segens, der hier wiederhallt, hat aber nicht אור פני׳, sondern nur פ׳.

9. 𝔐 wie Versionen haben hinter לבדד noch לבטח. Beides bedeutet sachlich dasselbe. Das ungewöhnlichere לבדד (es kommt noch vor Num. 23, 9; Deut. 33, 28; Micha 7, 14; Jer. 49, 31, überall in poetisch gehobener Rede) ist festzuhalten und in dem לבטח nur eine beigeschriebene lexikalische Glosse zu erblicken.

*

Psalm V.

Der Augenschein lehrt ohne weiteres, daß dieser Psalm nicht so von seinem Dichter ausgegangen sein kann, wie er uns vorliegt. Es sind zu viele Sätze und Satzteile darinnen, die sich keinem oder kaum einem rhythmischen Schema einfügen lassen und zum Teil jedenfalls nicht viel anderes als Prosarede bieten; ja, man kann bei diesen Sätzen zum Teil sogar kaum von rhythmisch gehobener Prosa reden.

V. 5^a. 6^a. (6^b?) 8^b. 11 (s. u.) sind ohne Ausnahme für meine Empfindung Prosasätze. Jedenfalls wirken sie gegenüber den rhythmisch originellen Versen lähmend und wenig wohllautend, mindestens stehen sie in ihrer Form jenen Versen fremd gegenüber. V. 12^b ist auch kein besonders guter Vers, wenngleich er nach dem Schema, nach dem der Psalm gedichtet ist, ohne große Schwierigkeit gelesen werden kann.

Nach welchem rhythmischen Schema die ursprünglichen Verszeilen gedichtet waren, ist nicht zweifelhaft. Einige Verse sind noch vorhanden, die das Schema deutlich erkennen lassen. Es sind v. 2. 3. 8^a. 10^a. 10^b. 12^a, und auch in v. 13 ist es noch ziemlich sicher erkennbar. Es ist das Schema 3 : 2. Sind aber so viele Verszeilen nach diesem Schema gestaltet, so bedarf es selbstverständlich keiner Rechtfertigung, wenn wir auch bei den übrigen Verszeilen aus dem überlieferten Wortmaterial den Text diesem Schema entsprechend zu rekonstruieren versuchen. — Dabei dürfen wir aber, wollen wir zu einem sicheren Ergebnis gelangen, auch die strophische Gliederung nicht außer Acht lassen. Ein Blick auf die sich durch ihren Inhalt als strophisch zusammengehörig erweisenden Verse 2 und 3, ferner 10^a und 10^b, auch 8^a (von 8^b darf wohl ohne weiteres abgesehen werden) und v. 9 lehrt, wie mir scheint, mit Sicherheit, daß ursprünglich auch dieser Psalm aus Zweizeilern bestand. Ist dem aber so, dann ergibt sich zugleich, daß das Lied ungewöhnlich viele und starke Eingriffe von jüngerer

Hand erfahren hat; dann muß ein nicht geringer Teil des überlieferten Wortmaterials als Zusatz angesehen werden, der vielleicht von dem herrührt, der das Lied in die Psalmsammlung einfügte und dabei in den besonderen zeitgeschichtlichen Verhältnissen, in denen er lebte, Veranlassung fand, durch seine Einschübe und Abänderungen dem Liede eine bestimmte Färbung und Zuspitzung zu geben. Natürlich kann aber auch zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Händen an dem Wortlaut des Liedes gearbeitet worden sein. — Mir scheint das Lied in seiner ursprünglichen Gestalt aus fünf Zweizeilern bestanden zu haben, und ich glaube, sie sind auch noch, wenn auch nicht mit absoluter Sicherheit, so doch mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem überlieferten Satzmaterial wieder zu gewinnen. Ein wichtiges Mittel, sie wieder zu gewinnen, bieten uns die Merkmale rhythmischer Schönheit, die wir natürlich auch in den Verszeilen dieses Psalms erwarten können und deren Beachtung uns wenigstens einen Fingerzeig zu bieten vermag, das ursprünglich Zusammengehörige zu erkennen.

Den Wohllaut der ersten Verszeile (v. 2) wird jeder ohne weiteres empfinden. Man beachte das starke Hervortreten der weichen Laute הא, dazu auch ר, und den dunkleren a-Laut, mit dem sie überwiegend verbunden sind. Darüber erhebt sich dann mit hellerem Ton י und der i-Vokal. Besonders fallen ins Ohr auch die Silben īnā in beiden Halbversen. — Der Inhalt von v. 3 fügt sich eng an v. 2 an und bringt die Bitte um Anhörung und Erhörung zum abrundenden Abschluß. Mit dem Ende von v. 3 ist die Strophe — das bedarf keines Beweises — abgeschlossen. — Nun könnte man aber ernstlich zweifeln, ob man in v. 3[b] nicht die letzten Worte כי אל׳ א׳ als Zusatz unterdrücken und die formell auch einen trefflichen, dem Schema tadellos entsprechenden zweiten Halbvers bildenden Worte מלכי ואלהי festhalten soll. Ich gestehe auch zu, daß diese Worte an Wohllaut und lautlich schönem Zusammenklang mit dem ersten Halbvers (man beachte ל, auch כ im rhythmischen Parallelismus mit ק, und ī) nichts zu wünschen übrig lassen. Aber trotzdem glaube ich mich für die letzten beiden Worte als ursprünglichen Text entscheiden zu sollen. — Zunächst kann natürlich jeder Israelit oder Jude Jahwe seinen König nennen, aber es ist doch Jahwe in erster Linie König des Volkes. Es ist deshalb, wie ich meine, eher begreiflich, daß, als das Lied durch die Aufnahme in eine Psalmensammlung zum Lied für die Gemeinde gemacht werden sollte, die nachdrücklichen beiden Vokative hinzugesetzt wurden, als daß jemand das an sich ja selbstverständliche אליך אתפלל einfügte. Ich halte daher dies fest, glaube dann aber auch, daß כי mit eingefügt wurde, als jener Zusatz gemacht worden ist, wenigstens erschwert es nach meinem Gefühl den Rhythmus ein

wenig. — Nun sprechen aber auch noch Gründe für die Ursprünglichkeit der Worte אליך אתפ׳, die der rhythmischen Gliederung der Strophe entnommen werden können. Auf die lautlichen Zusammenklänge dieser Worte mit denen des ersten Halbverses brauche ich nicht besonders hinzuweisen. Sie fallen ja leicht ins Ohr. Nur scheint mir in der verschiedenen Art und Höhenlage der Vokale im zweiten Halbverse im Vergleich zu denen des ersten Halbverses auch ein gut Teil Wohllaut zu stecken. Bedeutsamer scheint mir aber ein anderes zu sein. Die Stellung der ihrer syntaktischen Bedeutung nach gleichartigen Worte in den beiden zur Strophe verbundenen Verszeilen verdient besondere Beachtung und spricht meines Erachtens ganz entscheidend für die Ursprünglichkeit gerade jener beiden Worte.

אמרי entspricht dem אתפלל, denn sein Inhalt sind ja die Worte, auf die Jahwe achtgeben soll. הגיגי entspricht dem קול שועי, denn das Seufzen und der Laut des Schreiens weisen ja beide auf die Seelenstimmung und ihre Äußerung in Klagelauten hin. Man beachte ferner die Stellung der Verbalausdrücke in der ersten Verszeile nach der Mitte hin, dagegen in der zweiten Verszeile an ihren Außenseiten. Auch das den letzten Halbvers der Strophe einleitende אליך schlägt, das Ende gewissermaßen an den Anfang anknüpfend, auf den Vokativ יהוה am Ende des ersten Halbverses der Strophe bedeutsam zurück. Diese kunstvollen (teils chiastischen) rhythmisch schönen Beziehungen im Wortlaut der beiden Verszeilen sprechen meines Erachtens auch laut für die Festhaltung der beiden Worte אליך אתפ׳ und die Ausscheidung der beiden Vokative.

Stärkere Erweiterungen hat die zweite Strophe erfahren. Wir haben sie in v. 4—7 zu suchen. Sie ist noch im wesentlichen gut erhalten in den oben im Text durch den Druck hervorgehobenen Worten und lautete meines Erachtens einst folgendermaßen:

[4b] אעׂרך לךׂ ואצפׂה — [5b] לא יגׂורך רעׂ
[7] תאבׂד דברׂי כזׂב — ומרמׂה תְתעׂב

Niemand wird bestreiten, daß dies gute Verse sind, und ebensowenig, daß diese Verse sich inhaltlich auch zu einem guten Zweizeiler zusammenschließen. Man wird ferner zugeben, daß in dieser Strophe auch alle Gedanken kräftigen Ausdruck finden, die in den ausgeschiedenen Worten und Sätzen enthalten sind, denn das einzige, was nicht ausdrücklich in ihr gesagt wird, nämlich die erneute Bitte um Erhörung in v. 4ª, das ist doch wohl genugsam in der ersten Strophe ausgesprochen und wirkt darum auf die zweite Strophe nach, und sollte man das vermissen, was in dem zweifachen בקר des überlieferten Textes angedeutet ist, so ist es, wie wir sehen werden, fraglich, ob dieses בקר auch nur gleichalterig mit den übrigen ausgeschiedenen Worten und Sätzen ist.

Auf die schönen lautlichen Zusammenklänge in den Halbversen beider Verszeilen brauche ich nicht ausdrücklich hinzuweisen. Sie fallen in beiden Verszeilen ja so deutlich ins Ohr, daß man sie nicht überhören kann. Von dieser Seite her ist jedenfalls nichts an der rekonstruierten Strophe auszusetzen, ja, besonders nachdrücklich weist gerade dies auch auf die wirkliche Zusammengehörigkeit von v. 5^b mit 4^b hin. Denn der lautliche Zusammenklang von v. 5^b mit 4^b ist jedenfalls fühlbarer als von v. 5^b mit 5^a. — Aber eins, scheint es, könnte man gegen ursprüngliche Zusammengehörigkeit von v. 5^b und 4^b sagen. Gehen die beiden Sätze nicht inhaltlich so weit auseinander, daß von einer Zusammengehörigkeit nach dem Gesetz des Parallelismus füglich nicht wohl die Rede sein kann? Ich glaube, es ist nicht nötig, diese Frage zu bejahen. Man braucht das erste Verbum nur einmal potential zu übersetzen, wie es ja bei dem zweiten selbstverständlich geschehen muß, um sofort herauszufühlen, daß die beiden Sätze tiefinnerlich wohl zusammengehören, wenn sie auch in gegensätzlicher Form ausdrücken, was dem Dichter zu sagen am Herzen liegt. „Ich rüste dir zu“ und „ich darf dir zurüsten und ausschauen“ (d. h. ich darf vor dich mit meinem Gebete — daran ist wohl bei dem „Zurüsten“ zu denken — hintreten und darf auf Erhörung hoffen), nicht aber darf ein Bösewicht sich als Gast (gēr) bei dir einfinden und von dir freundliche Auf- und Annahme erhoffen. Auf indirektem Wege sagt also das betende Ich von sich aus, es sei so geartet, daß es glauben dürfe, ohne Bangen vor Jahwe hintreten zu können; positiv läßt der Dichter dies dann in der nächsten Strophe (v. 8) aussagen. Die zweite Verszeile der Strophe verstärkt dann diese indirekte Selbstcharakteristik noch weiter, indem auch sie der Furchtlosigkeit Ausdruck gibt, mit der der Betende vor Jahwe steht, eben weil er sich als wahrhaftigen, nicht heuchlerischen Verehrer seines Gottes weiß.

Es scheint mir also von den in Betracht gezogenen Seiten her nichts Durchschlagendes gegen die Möglichkeit vorgebracht werden zu können, daß die beiden Verszeilen wirklich die ursprüngliche zweite Strophe des Psalms bieten. Nun gilt es aber auch, die Erweiterungen begreiflich zu machen. Nicht ganz einfach ist dies bei v. 4, aber es ist auch nicht unmöglich, wie ich hoffe zeigen zu können.

Zur Erklärung der Erweiterung in v. 4 ist es von Gewicht, auf eine Tatsache zu achten, die sich sorgfältiger Beachtung vielfach aufdrängt und die geeignet ist, manche Textvermehrung, vielleicht auch manche Textveränderung, begreiflich zu machen. Ps. 4, 7 gab mir schon Veranlassung zu bemerken, der Urheber des Zusatzes sei, wie die Anfangsworte zeigten, sichtlich stark vom Wortlaut des Ps. 3 beeinflußt gewesen. Nicht wenige ähnliche Zusätze oder Eingriffe in die ursprüngliche Textgestalt einzelner Lieder verdanken ihr Dasein

dem Umstand, daß sich bei ihrer Einfügung in eine Liedersammlung das Bedürfnis geltend machte, die aufeinanderfolgenden Lieder in ihrem Inhalte möglichst eng miteinander zu verknüpfen. Und wie in Ps. 4 v. 7 (freilich auch schon der Zusatz in v. 2) den Psalm mit Psalm 3 in eine engere Beziehung brachte, so verbindet meines Erachtens nun hier der Zusatz in v. 4, vielleicht auch schon in v. 3 Psalm 5 mit Psalm 4. Ich denke, folgende Erwägung vermag diese Annahme mit einiger Sicherheit zu begründen.

Zunächst hebe ich das erste בקר heraus. Mir scheint es selbst gegenüber dem zweiten בקר sekundär zu sein, warum? das wird sich nachher ergeben. Nun bitte ich einmal v. 3. 4 in der überlieferten Gestalt (ohne jenes erste בקר) zu lesen: 3 הקש׳ לק׳ ש׳ מלכי ואלהי כי אליך אתפלל יהוה תשמע קולי בקר אערך לך ואצ׳. Man wird zugeben, daß man dieses Satzgefüge ohne Schwierigkeit als Prosa lesen kann, ja, daß man es immer auch so lesen würde, wenn man es nicht inmitten eines Psalms fände, also darum hier rhythmische Gliederung erwartete. Der Vokativ אלהי erinnert lebhaft an das nachdrückliche אלהי צדקי in Ps. 4, 2 und darüber hinweg auch an das ebenso nachdrückliche אלהי in Ps. 3, 8. Von diesem einfachen אלהי läßt also die Verbindung der Lieder den Betenden in der bedeutsamen vokativischen Benennung Jahwes vorwärts und aufwärts schreiten zunächst in Ps. 4 zum Appell an Jahwe als den Gott seiner Gerechtigkeit und dann in Ps. 5 zur Erinnerung Jahwes daran, daß er nicht nur des Betenden Gott, sondern auch sein König sei, daß er also, wie der treue Untertan von seinem irdischen König, so nun auch von seinem himmlischen König erhoffen dürfe, mit seiner Bitte freundliches Gehör zu finden. Der Satz כי אליך א׳ schließt sich dann nachdrücklich begründend an, indem er sagt, der Betende richte sein Flehen an ihn, seinen König und Gott, und nicht an sonst jemand, er bezeuge also damit seine Treue und Hingebung. Das vokativische יהוה an der Spitze von v. 4 nimmt die vorausgehenden Vokative in v. 2. 3 nachdrücklich wieder auf, und daran schließt sich dann der Satz: תשמע קולי. Das könnte nun auch prekativ gemeint sein: „du mögest hören“ = wolle doch hören, aber nach dem Zusammenhang der Sätze und mit Rücksicht auf die Seelenstimmung des Betenden, die fühlbar das Lied weiterhin beherrscht und die in noch klareren Worten in Psalm 4 und auch in Psalm 3 zum Ausdruck gelangt ist, und von der wir annehmen dürfen, daß sie wenigstens nach dem Willen des Mannes, der die Lieder in der Sammlung zusammenstellte, auch aus unserem Liede dem Leser sich aufdrängen und ins Herz dringen sollte, scheint es mir richtiger zu sein, zu übersetzen: „Jahwe, du wirst meine Stimme hören . . .“, also in den Worten dieses Satzes das Gebet um Erhörung in das Bekenntnis zuversichtlicher Glaubensgewißheit umschlagen zu lassen. Blicke ich nun aber von dieser Auf-

fassung aus zurück auf Ps. 4, so drängt sich mir die Empfindung auf in 5, 4[a] einen deutlichen Widerhall von 4, 4[b] zu vernehmen, also von einem Satze, der in Ps. 4 genau in dem gleichen Verhältnis zu der Bitte um Erhörung im Anfang des Liedes steht, wie der Satz 5, 4[a] zu der Bitte in v. 2. 3. Die Vermutung liegt also recht nahe, der Urheber des Zusatzes in unserem Verse sei bei der Herstellung desselben von 4, 4[b] aus beeinflußt gewesen. Und ich glaube, diese Vermutung ist wohl begründet. Lassen wir sie einmal gelten, so werden wir auch noch einen Schritt weitergeführt. In 4, 4[b] folgt auf ישמע: בקראי אליו, und בקראי eröffnet auch den ganzen Psalm. Liegt es nun nicht wirklich sehr nahe, auch in 5, 4 in dem auf תשמ׳ ק׳ folgenden בקר einen Überrest von einem בקראי zu erblicken? Ja, dies liegt um so näher, als auf die Konsonantengruppe בקר sofort ein א folgt, also die Annahme durchaus nichts Ungewöhnliches bieten würde, ein ursprüngliches בקראי habe gerade infolge des gleichartigen Anfangs des folgenden Wortes (in der früher schon erwähnten und verwerteten Papyrischrift ist auch die Form eines ע und die eines י nicht so unähnlich, daß man sich scheuen müßte, auch das ע mit in unsere Erwägung hineinzuziehen) lediglich infolge eines Abschreiberversehens seine Schlußkonsonanten אי verloren, so daß בקר übrig blieb. Und diese Konsonantengruppe als בֹּקֶר zu lesen, würde an sich schon durch das folgende Verbum ערך nahe gelegt, da es ja in der Kultussprache kein seltenes Wort ist. Aber es könnte doch auch dazu noch ein weiterer Einfluß von Ps. 4 her mitgewirkt haben. Ps. 3 darf man als Morgenlied ansehen, Ps. 4 führt uns in v. 9 an den Abend, vor eine Nacht. Es wäre also sehr wohl denkbar, daß neben ערך auch der Rückblick auf 4, 9 das Seine dazu beigetragen hat, בֹּקֶר zu lesen, und schließlich auch dazu, daß man das Wort auch noch am Anfang von v. 4 hinter יהוה einfügte. — Ich denke, so lassen sich die Zusätze in v. 3. 4 vollkommen ausreichend begreiflich machen, und wir brauchen kein Bedenken mehr zu tragen, die Worte wirklich als Zusätze anzusehen, und in dem zweimaligen בקר sogar noch eine weitere Stufe in der Entwicklung der Textgestalt des Liedes zu erblicken.

V. 5[a]. 6 sollen natürlich sachlich den Satz v. 5[b] erläutern und besonders nachdrücklich und scharf die Unvereinbarkeit des Wesens Jahwes mit Gottlosigkeit und frevelhaftem Sinn und Verhalten aussprechen. Es bedarf kaum besonderer Hervorhebung, daß v. 5[a] nach dem Versschema unseres Liedes nicht gelesen werden kann. Umständlicher und prosaischer kann man auch kaum den Gedanken, dem die Worte Ausdruck geben wollen, aussprechen, als es hier geschieht. Wer dennoch in dem Satze Poesie zu finden glaubt, mit dem ist nicht zu streiten. Nicht viel besser steht es um v. 6, wenngleich nicht geleugnet werden soll, daß derselbe eher noch als poetische Rede durchgehen könnte.

Aber in der überlieferten Form entspricht auch er nicht dem Schema des Liedes. V. 6^a kann nur mit vier Hebungen gelesen werden (לא יתיצבו הוללים לנגד עיניך) und selbst dann, wenn wir statt des wirklich unnötig umständlichen לנגד עי' das einfache und wesentlich gleichbedeutende לעיניך lesen, also den Halbvers auf drei Hebungen zurückbringen wollten, so würde doch der lange, dreisilbige Aufstieg zur ersten Hebung Einspruch erheben gegen eine Zurechnung der Verszeile zum ursprünglichen Bestande des Liedes (dazu s. u.). Auch der zweite Halbvers darf so, wie er lautet, nicht wohl anders als mit drei Hebungen gelesen werden, wenn er nicht übel lauten soll, dabei mag es zweifelhaft sein, ob man den zweiten Hochton auf כל oder auf die nächste Silbe פ' legen muß. Nur nach Beseitigung von כל kann man den Halbvers allenfalls auch zweihebig lesen, obschon das rhythmische Gefühl sich auch dagegen noch sträubt. Mir scheint es sicher begründet zu sein, wenn wir v. 5^a. 6 teils als begründende, teils als erweiternde Ausführung zu v. 5^b ansehen. V. 6 mit seinem Hinweis auf die הוללים, was auch darunter verstanden sein mag, scheint durch besondere zeitgeschichtliche Verhältnisse herbeigeführt zu sein. Ich habe wenigstens den Eindruck, als wolle der Autor des Satzes den הוללים ihre Selbstbeurteilung hinsichtlich ihrer Stellung zu Jahwe verweisen und ihnen sagen, sie täuschten sich, wenn sie meinten, bei Jahwe gern gesehen zu sein; sie seien vielmehr und könnten dem heiligen Gotte nur Gegenstand des Hasses sein. — Von wem diese Zusätze v. 5^a. 6 gemacht sind, läßt sich natürlich nicht sagen, aber nichts steht der Annahme im Wege, sie entstammten auch der Feder des Mannes, der die Psalmen in der Sammlung miteinander vereinigte.

In v. 7 ist der erste Halbvers ganz unbeschädigt und unvermehrt überliefert. Dagegen muß איש דמים als Zusatz betrachtet werden. Schon der Parallelismus lehrt, daß der ursprüngliche zweite Halbvers nur in den folgenden Worten gesucht werden muß. איש דמים fällt begrifflich aus dem Parallelismus heraus; es bedeutet eine Steigerung in der Charakteristik der Gottlosen und seine Hinzufügung hat vielleicht wie v. 6 in besonderen zeitgeschichtlichen Beziehungen ihren Grund. — Sodann müssen wir lesen תְּתַעֵב, denn überall ist ja hier Jahwe angeredet. Vielleicht war durch einen Schreibfehler das erste ת ausgefallen, und dann hat jemand — es kann das ein späterer Leser gewesen sein; schwerlich war es der Autor der Zusätze in v. 4—6, denn er hält die Anrede an Jahwe ja fest — יהוה hinzugesetzt und ית' korrigiert.

Auch v. 8^b ist eine leicht begreifliche Erweiterung der ursprünglichen ersten Verszeile der Strophe, insbesondere der beiden Worte אבוא ביתך. Es versteht sich an sich natürlich von selbst, daß man Jahwes Haus zur Anbetung betritt. Das aber fand der Urheber des Satzes

nicht genügend ausgedrückt und fügte daher seinen Satz noch hinzu. Ob ביראתך auch schon gleich mit zugefügt wurde, kann zweifelhaft erscheinen, weil es eigentlich etwas nachhinkt. Rhythmisch fällt ohne weiteres v. 8^{b} aus dem Zusammenhange der Verse heraus.

Zu v. 9 besitzen wir eine Parallele in Ps. 27, 11, auch für למען שוררי, das aber dort ebenso wenig ursprünglich ist wie hier (zu 'ש s. u.). V. 9^{a} ist, wenn 'למען ש beseitigt ist, rhythmisch tadellos. Dagegen widerstrebt v. 9^{b} in der überlieferten Gestalt dem Schema, wenn auch sachlich der Wortlaut ganz vortrefflich ist. Man könnte helfen, um den Halbvers mit zwei Hebungen lesen zu können, indem man statt הושר לפני läse הושר לי, aber der lautliche Zusammenklang der Silbe ני mit der gleichen Silbe von נחני im ersten Halbvers scheint mir doch für Ursprünglichkeit des ני auch hier zu sprechen. Und beachten wir nun die Stelle Ps. 27, 11, so scheint sich zu empfehlen, wie dort auch hier הוֹרֵנִי zu lesen und anzunehmen, daß die überlieferte Lesart erst nachträglich aus dieser geschaffen worden ist. 27, 11 bietet freilich für sie einen Parallelausdruck in בְּאֹרַח מִישׁוֹר in Verbindung mit נְחֵנִי. Mir will auch die Verbindung des דרכך mit einem הורני natürlicher erscheinen als mit einem הושר לפני. Freilich kann man darüber verschieden denken. Aber man übersehe dabei auch den Sinn des ersten Halbverses nicht, vergesse auch nicht den lautlichen Zusammenklang der entsprechenden Worte.

In v. 8^{a} ist der lautliche Zusammenklang besonders deutlich und schön. Man beachte die Labiale (ב), auch den gleichartigen Schluß der Halbverse דך und תך, allenfalls darf man auch auf ואני und אבוא hinweisen. Auch der Wechsel in der Vokalreihe fällt melodisch schön ins Ohr. — In v. 9 klingen, wie schon bemerkt, הורני und נחני zusammen, auch aus den letzten Worten der Halbverse vernimmt das Ohr lautlichen Parallelismus.

Auch in der gut erhaltenen (s. u.) Strophe, die in v. 10 enthalten ist, fehlt es nicht an lautlich gefälligem Zusammenklang. Man beachte in v. $10^{a\alpha}$ נ, in beiden Halbversen auch das מ des Suffixes; in v. 10^{b} die Gutturale, ק am Anfang und Ende, die ganzen Worte גרנם und לשונם, die Labiale (מ פ ב), und in v. $10^{b\beta}$ auch ל. Natürlich vollständig wird der Wohllaut der Verse erst dann fühlbar, wenn man auch hier wieder auf die Vokalisation achtet.

V. 11 ist so, wie wir den Text jetzt lesen, prosaisch. Allerdings muß zugegeben werden, daß die letzten Worte sich nach dem Schema 3 : 2 lesen lassen:

ברב́ פשעי́דם הדי́חמו   כי́ מרו́ בך́

Mit den vier ersten Worten ist das aber nicht ausführbar. Eine vollständige und schematisch tadellose Strophe erreichen wir nicht. Auch der Aufstieg zum ersten Hochton ist gegenüber dem im echten

Liede herrschenden zu breit. Dieser Anstoß könnte allenfalls beseitigt werden, wenn wir, wie vorgeschlagen worden ist, הַשְּׁמַּם statt האשימם lesen würden, aber es hilft uns das auch nichts, weil die erste Verszeile dadurch doch auch nicht zu einer rhythmisch vollständigen wird. An sich würde der Gedankenkomplex, der in v. 11 ausgesprochen ist, ganz gut den Inhalt der vorausgehenden Strophe ergänzen und fortführen; er würde auch eine gute Grundlage darbieten für die letzte Strophe. Aber wenn man v. 13 im richtigen Verhältnis zu v. 12 auffaßt, dann ergibt sich, daß der Inhalt von v. 11 nicht unbedingt nötig ist. So dürfen wir denn wohl, wenn wir alle Umstände in Betracht ziehen, nicht etwa in v. 11 eine verstümmelte echte Strophe erblicken, sondern einen Zusatz desselben Mannes, der in den Sätzen, die er einfügte, mit immer schärferen Worten auf gewisse Leute hinweisen wollte, in denen er gefährliche, göttlichen Hasses und göttlichen Gerichtes würdige Feinde sah.

In v. 12[a] ist jedenfalls ו an der Spitze des Satzes nicht ursprünglich. Hier hat es nicht die syntaktische Stellung und Bedeutung wie in v. 8. Auch scheint mir כל zugesezt zu sein. Rhythmisch wäre an sich nichts dagegen zu sagen. Aber für meine Empfindung ist es auch nicht gerade bequem oder gar schön (trotz ל vgl. zweiten Halbvers) im Rhythmus der Verszeile. Dagegen bietet חוסי בך unmittelbar hinter ישמחו einen wohlklingenden Widerhall dieses Wortes, und zwar gerade in der umgekehrten Folge gleicher oder verwandter Laute. — Auch beide Halbverse werden durch melodisch anklingende Laute miteinander verbunden (Gutturale, Labiale und Liquide).

Auch v. 12[b] kann zweifellos nach dem Schema unsres Liedes gelesen werden. Aber mir scheint, da nur ein Satz ursprünglicher Bestandteil der letzten Strophe sein kann, sei es v. 12[b], sei es v. 13, nach dem Gesamtinhalt des Liedes v. 13 den Vorzug fordern zu können. Nach dem Zusammenhang des Liedes soll die Freude derjenigen, die im Glauben ihre Zuflucht bei Jahwe suchen, herbeigeführt werden durch die Gnadenführung, die das betende Ich für sich erfleht und für sich vor Gottes Angesicht erflehen zu dürfen überzeugt ist. Aber diese Motivierung kommt nur in v. 13 zum Ausdruck, während v. 12[b] nach dem nächstliegenden Verständnis des Wortlauts das jauchzende Frohlocken derer, die Jahwes Namen lieben, bewirkt werden läßt durch den Schutz, den Jahwe ihnen selbst gewährt. Ich glaube daher, v. 12[b] ohne Bedenken auch für eine nachträgliche Erweiterung, vielleicht von derselben Hand, die die großen früheren Zusätze gemacht hat, ansehen zu dürfen. V. 13 enthält dagegen meines Erachtens die ursprüngliche zweite Verszeile der Strophe. Dafür darf ich auch das Verbum תברך geltend machen, denn das weist uns in die kultische Redeweise hinein und es weist daher auch sachlich auf v. 4[b]. 8 zurück. Denn das, was der vor

Jahwe an heiliger Stätte erscheinende Fromme oder Gerechte (צדיק), und als einen solchen hat sich ja der Betende hier im Liede indirekt nachdrücklich bezeichnet, betend und opfernd erwartet, ist der Segen seines Gottes, und Jahwe hat dem so vor ihm Erscheinenden seinen Segen verheißen (vgl. z. B. Ex. 20, 24).

Es bedarf keiner weiteren Bemerkung, daß die Worte יהוה כצנה (oder wie das zweite Wort eigentlich lautete, s. u.) den Rhythmus stören und ausgeschieden werden müssen. Der Vokativ יהוה ist überflüssig, und das Vergleichungswort macht auch nicht gerade poetischen Eindruck. Letzteres könnte aber wohl von derselben Hand beigefügt sein, die v. 12ᵇ ותסך עלימו וג׳ geschrieben hat.

Auch dadurch erweist sich der nach Ausscheidung dieser Worte übrig bleibende Text als der ursprüngliche, daß in ihm die lautlichen Zusammenklänge in reichem Maße vorhanden sind. Man beachte die Dentale (טדת), die Gutturale (besonders ר) usw. Auch die Vokalfolge entbehrt nicht melodischen Wohllauts.

Der Aufstieg zum ersten Hochton erscheint auf den ersten Blick der charakteristischen Gleichförmigkeit zu entbehren, die ich sonst als festes rhythmisches Gesetz anzusehen guten Grund zu haben glaube. Aber es fragt sich doch, ob sie nicht auch hier in Wahrheit vorhanden ist, wenn auch nicht nach dem Augenschein, den das grammatische Wortbild des überlieferten Textes darbietet, wohl aber für die ursprüngliche rhythmische Lesung oder Rezitation. Der Aufstieg erscheint rhythmisch breiter als eine Silbe zu sein, aber doch auch nicht gleich zwei vollen Silben. Er trägt vielmehr das Gepräge einer lautlichen oder — vielleicht sage ich ebenso richtig — musikalischen Überdehnung einer zwar nicht hochbetonten, aber doch volltönenden Silbe. Die Überdehnung würde hier durch eine sich der Hauptsilbe, und zwar hier teils vorn, teils hinten, anschmiegende Šᵉwāsilbe herbeigeführt. Für die Empfindung empfängt dadurch der Aufstieg eine gewisse Weichheit, wie sie wohl zu der Stimmung zu passen scheint, die das Gebetslied in seiner Urgestalt (s. u.) wirklich beherrscht.

Man wird nun allerdings gegenüber diesen Ausführungen auf den Anfang einzelner Verszeilen als nicht dazu stimmend hinweisen können. In הקשיבה v. 3 ist die Silbe הק eine geschlossene. Aber, so gewiß dies nach den allgemeinen Regeln der Grammatik auch ist, ebenso gewiß ist aber auch, daß die Natur des emphatischen ק es durchaus ermöglicht, ja, vielleicht beim Zusammenstoß mit einem Zischlaute oder auch einem Laute einer anderen, ihrer Natur nach auch vom ק ziemlich abliegenden Konsonantenklasse geradezu fordert, daß man das ק mit sogenanntem Dageš f. dirimens spreche, also in unserem Falle das Wort nicht spreche haqšîbā, sondern haqᵉšîbā (vgl. Ges.-Kautzsch, Gramm.²⁷ § 20h). So wäre es auch wohl möglich, falls die über-

lieferte pluralische Aussprache von אמרי (v. 2) = ᵃmārai nicht die vom Dichter selbst gewollte sein sollte, nach denselben grammatischen Grundsätzen singularisch אִמְרִי = ʼimᵉrí zu lesen. — In der zweiten Strophe (v. 4ᵇ. 5ᵇ und v. 7) lesen wir umgekehrt (gegenüber v. 2 und 3): ʼăᵃrók und dann tᵉʼabbḗd. In der dritten Strophe (v. 8ᵃ und 9) lesen wir zunächst ᵘwaʼᵃní; nichts steht sodann im Wege auch jahᵃwā́ zu lesen. Auch die letzte Strophe (v. 12ᵃ und 13) macht kaum Schwierigkeiten. Hier beginnt v. 12ᵃ mit jismᵉḫú, und in כי אתה verliert bei rhythmischem Lesen für das Gehör stark fühlbar die sonst ja geschärfte erste Silbe von אתה ihr Schwergewicht und es kommt für meine Empfindung die Lesung heraus kīʼᵃ-ttā́, so daß das geschärfte ת ganz oder doch fast ganz in den Bereich der Hochtonsilbe fällt und die Silbe ʼa (אַ) innerhalb der Senkung unter dem Einfluß der mit, wenn auch schwachem, Gegenton gesprochenen Silbe kī ihre Schwere nahezu verliert. — Anders steht die Sache aber nun auffälligerweise bei der vierten Strophe (v. 10 und 11ᵃ) und zwar wirklich nur bei ihr. Hier läßt sich nur lesen: kī ʼḗn und qäbā́r. Diese Abweichung kann zum Nachdenken anregen, und das um so mehr, als es auch sonst nicht an Bedenken fehlt gegen ihre Zugehörigkeit zum ursprünglichen Liede. Diese Bedenken ergeben sich aus dem inhaltlichen Aufbau der vorausgehenden drei Strophen und der fünften, wenn wir diese mit jenen einmal in enge Beziehung setzen, und aus dem Ziel, das mit seinem Gebete zu erreichen dem Betenden am Herzen liegt.

Der Betende wünscht zunächst tatsächlich nichts anderes zu erflehen als Erhörung seines Gebets, und darauf zu hoffen glaubt er berechtigt zu sein, weil er überzeugt ist, nicht zu den רעים zu gehören, die von Jahwe nicht angenommen werden können. Er ist kein Heuchler; nicht Lug ist es, wenn er vor Jahwe erscheint, sich zu ihm bekennt und seine Gnade erfleht. Allerdings rechnet er sich dies auch nicht als Verdienst an, sondern er weiß wohl, daß es nichts als Gnade Jahwes ist, wenn er zu ihm in seinen Tempel eintreten kann, ohne des heiligen Gottes Zorn fürchten zu müssen. Das Bewußtsein von der Fülle der göttlichen Gnade gibt ihm auch den Mut, vor Gott hinzutreten und ihn zu bitten um seine gerechte, heilschaffende Führung, ihn zu bitten, daß er ihm den Weg zeige, den er gehen solle. — Schließen wir hieran sofort die letzte Strophe, so ergibt sich, daß sie in ihrem Wortlaut tatsächlich die soeben charakterisierte Gedankenentwicklung innerhalb der drei ersten Strophen unmittelbar fortsetzt und zu Ende führt. Sie sagt, die, welche wie der Betende bei Jahwe ihre Zuflucht suchen d. h. hier im Zusammenhang: welche in irgend einer schwierigen Lebenslage sich betend zu Jahwe in sein „Haus“ begeben, — sie würden sich freuen und jubeln immerdar, wenn Jahwe das Gebet des Gerechten, in diesem Falle also das Gebet des Betenden

selbst, erhöre, wenn er ihn segne und ihn mit dem Strahlenglanz seiner Gnadenhilfe umgebe. — Man darf also meines Erachtens wohl sagen, daß in diesen vier Strophen, genau genommen, es sich um nichts anderes handelt, als um ein Gebet um Gebetserhörung, um Erhörung des Gebets eines aufrichtigen Gläubigen, damit der Glaube aller, die auf Jahwe allein ihre Zuversicht gesetzt haben, gestärkt und für immer gestärkt werde. — In diesen Strophen ist tatsächlich mit keinem Wort auf etwaige Feinde des Betenden hingewiesen. Das, was v. 7 sagt, darf nicht so verstanden werden; denn das will nur tiefer erläutern, was schon in v. 5^b gemeint ist. Die Beziehung auf Feinde, die dem Betenden Not bereiten — ob bloß durch Verleumdung oder ob auch durch gefährliche Ränke und Anschläge, das ist gleichgültig —, kommt in den Zusammenhang der Gedankenentwicklung des Psalms hinein erst durch den Einschub in v. 9: למען ש', und findet dann ihren positiven Ausdruck in v. 10^a. 10^b und v. 11, liegt im Hintergrunde auch von v. 12^b und des Einschubs כצנה, falls dies richtig ist, in v. 13. — Heben wir also mit den als nachträgliche Erweiterungen erkannten Wörtern und Sätzen auch die überlieferte vierte Strophe v. 10^a. 10^b heraus, so gewinnen wir unzweifelhaft in den übrigbleibenden vier Strophen ein inhaltlich vortreffliches, in sich vollkommen abgeschlossenes Gebetslied, das nach keiner Seite hin etwas zu wünschen übrig läßt. Für die Ausscheidung der Strophe v. 10^a. 10^b kann natürlich nicht das rhythmische Schema der beiden Verszeilen im ganzen geltend gemacht werden, denn das ist in ihnen genau dasselbe wie in den zweifellos echten Strophen, mit Ausnahme des Aufstiegs zum ersten Hochton. Aber wohl läßt sich auf die III plur. in den Suffixen und im Verbum hinweisen. Sie hat rückwärts gar keine Anknüpfung im Texte der letzten Strophe, wenn למען שוררי ausgeschieden ist. Man kann diese Anknüpfung auch nicht wohl in v. 6 und 7 suchen, denn es ist ja dort von den Heuchlern und Lügnern usw. auch nicht unmittelbar als von Feinden des Betenden die Rede, wenngleich wir das natürlich nach dem jetzigen Text des Liedes hineinlegen sollen und auch hineinlegen können. Ist aber למען שוררי in v. 9 jüngerer Zusatz, dann ist es meines Erachtens auch die vierte Strophe v. 10^a. 10^b, und betrachten und behandeln wir sie als solchen, dann sind wir auch von der rhythmischen Ausnahme in bezug auf die Versanfänge befreit.

Nun ist allerdings die Strophe v. 10^a. 10^b formell rhythmisch so schön und regelrecht gestaltet, daß sie nicht wohl ohne weiteres mit den sonstigen Erweiterungen z. B. in v. 4^a. 5^a. 6 auf gleiche Stufe gestellt werden kann. Aber man kann doch auch in diesen, wie deutlich auch in v. 12^b, das Bestreben des Mehrers des Textbestandes erkennen und anerkennen, dem Rhythmus des Liedes sich einigermaßen an-

zupassen, wenngleich ihm das nicht oder doch nur sehr unvollkommen gelungen ist (am wenigsten natürlich mit v. 8[b], falls dieser Zusatz auf dieselbe Hand zurückgeführt werden müßte). Auch in v. 11 liegt die Möglichkeit vor, wie ich schon bemerkt habe, die letzte Hälfte nach dem Schema des Liedes 3 : 2 zu lesen, und der Anfang der Verszeile würde rhythmisch auch ganz gut zu dem in v. 10[a]. 10[b] passen. Es wäre auch durchaus vorstellbar, daß in v. 11[a] eine verstümmelte Verszeile nach dem gleichen Schema stecke. Rhythmisch ziemlich gut und wohllautend wäre der zweite Halbvers, wenn wir das zweite Wort etwas verkürzten und läsen: יִפְּלוּ מֵעֲצוֹתֵיהֶם. Vom ersten Halbvers hätten wir dann nur noch Trümmer. Statt אלהים wäre wohl יהוה zu lesen, aber in האשׁ׳ müßten dann zwei Wörter stecken, deren Wiederherstellung natürlich für uns unmöglich ist. Denken wir uns aber auch diesen Halbvers wieder hergestellt (was dem Sinne nach darin gestanden hat, das kann nicht zweifelhaft sein), so würden wir eine neue treffliche Strophe gewinnen, die sich inhaltlich eng an die Strophe v. 10[a]. 10[b] anschlösse, aber ebenso auch wie diese über den Rahmen der Gedankenbewegung hinausfiele, welche sich in den zweifellos echten Strophen des Liedes findet und oben dargelegt wurde. Es würde nun wohl denkbar sein, daß diese beiden Strophen in v. 10. 11 aus einer literarischen Erinnerung des Mehrers unseres Liedes entstammten, daß sie also einst einem anderen Liede angehörten und bei der Einfügung des Psalms in die Liedersammlung in unser Lied hineingesetzt wurden, um demselben die wohl zeitgeschichtlich nahe gelegte Spitze gegen heuchlerische und hinterlistige Widersacher zu verschaffen. So würde sich auch die formelle Trefflichkeit der Strophe v. 10[a]. 10[b] und wenigstens auch der einen Verszeile v. 11[b] erklären gegenüber der weniger vollkommenen rhythmischen Gestalt der sonstigen Zusätze, und wir würden nicht genötigt sein, gerade um dieser Differenz willen auf verschiedene bearbeitende Hände zu schließen. — Selbstverständlich läßt sich in solchen Dingen absolute Gewißheit nicht erreichen. Wir müssen zufrieden sein, wenn wir unser Urteil wenigstens einigermaßen wahrscheinlich zu machen imstande sind. Und mir scheint, als sei uns dies hier gelungen.

*

10[a]. In 𝔐 steht בפיהו, aber das ist sicher Schreibfehler, es ist mit den Versionen wie im Text angegeben zu lesen.

13. צנה (Schild) paßt allerdings nicht recht zu dem Verbum עטר, aber ob wir ohne weiteres dafür כַּצָּנִיף, wie vorgeschlagen worden ist, lesen sollen, ist doch eine andere Frage. Es handelt sich ja um einen Zusatz, und da dürfen wir auch mit einem solchen Mißgriff im Gebrauch des Bildes, wie er in צִנָּה liegt, wohl rechnen.

*

Psalm VI.

Das rhythmische Schema dieses schönen Liedes kann nicht zweifelhaft sein; ebensowenig die strophische Gliederung, wenn man dem Grundgesetze der Strophenbildung sorgsam Rechnung trägt. Hier wird man leicht bei den vier Strophen, aus denen das Lied in seinem Kerne aufgebaut ist, die inhaltliche Zusammengehörigkeit der beiden Verszeilen erkennen und anerkennen. Ebenso wird man die Berechtigung zur Absonderung der ersten und der letzten Verszeile des Liedes nicht bezweifeln. Wenn wir diese beiden Verszeilen wirklich zum ursprünglichen Bestande des Liedes rechnen dürfen — und es scheint wirklich nichts dagegen zu sprechen, ja vielmehr, v. 3 in der von uns für ursprünglich gehaltenen Gestalt setzt einen Vers mit der Anrede Jahwes voraus —, so haben wir in der Umrahmung des eigentlichen, in regelmäßigen Zweizeilern gegliederten Liedes durch diese beiden Verse offenbar eine lyrische Kunstform, die ihre besondere Bedeutung gehabt haben muß. Wir dürfen von einer besonderen Kunstform darum reden, weil wir vielleicht wenigstens auch bei Ps. 8 der gleichen Erscheinung wiederbegegnen.

In der gereinigten Gestalt, in der wir im Texte das Lied darbieten, ist es inhaltlich kraftvoll und nach der formalen Seite von regelmäßigem Bau und rhythmischer Schönheit. Auch fehlt es dem Wortlaut nicht an schönen, melodischen Anklängen und Zusammenklängen innerhalb der einzelnen Verszeilen, ja, auch innerhalb der sich zur Strophe zusammenschließenden Verszeilen. Ganz besonders muß man auch hier wieder, will man die Schönheit der Verse ganz empfinden und genießen, auf die melodische Folge der Vokale in ihnen achthaben. Der Wechsel der charakteristisch verschiedenen Tonhöhe der Vokale in ihrer Aufeinanderfolge malt auch hier zugleich vortrefflich die Stimmung und ihren Wechsel, die der Dichter in seine Worte hat hineinlegen wollen und die er auch vom Hörer oder Leser nachempfunden wissen will.

Den Leser im einzelnen auf diese Merkmale rhythmischer Schönheit der Verszeilen und Strophen hinzuweisen, unterlasse ich hinfort. Ich gedenke nur dann noch darauf einzugehen, wenn ein textkritisches Interesse damit verknüpft ist oder auch das Interesse an Vertiefung und Sicherung der rhythmischen Erkenntnis empfiehlt, eine Ausnahme zu machen.

3. 𝔐 hat in beiden Halbversen יהוה hinter den Imperativen, sachlich natürlich richtig, aber rhythmisch unmöglich, im übrigen auch nach der Anrede v. 2 und nicht minder mit Rücksicht auf das nachdrückliche ואʼ יהוה v. 4^b am Ende der Strophe überflüssig, ja, die Strophe gewinnt nach meinem Gefühl an Kraft, wenn der Gottesname erst am Ende der ganzen Strophe steht.

5. 𝔐 hat auch hier יהוה hinter שובה, aber auch rhythmisch störend und nach v. 4 natürlich unnötig.

7. Hier ist zunächst יגעתי für sich zu nehmen und באנח' mit dem folgenden Verbum zusammenzufassen. So kommt der Halbvers inhaltlich erst in rechten Parallelismus mit dem zweiten. Hinter אשחה hat 𝔐: בכל־לילה מטתי. Diese Worte ließen sich auch als drei Hebungen lesen, also allenfalls auch als zweiter Halbvers zu dem vorausgehenden ersten hinzuziehen und die Schlußworte alsdann als rhythmisch überschießender Zusatz ausscheiden. Aber hier entscheidet, wie leicht erkennbar ist, über die Ursprünglichkeit der einen Wortgruppe vor der anderen die Rücksicht auf die lautlichen Anklänge. Man beachte die Gutturale in allen Worten der im Text festgehaltenen Halbverse, ebenso den Zusammenklang der Endungen (i) in den je zwei ersten Worten, ebenso auch den der beiden schließenden Worte in ihrem Vokalismus und der beiden Sibilanten. Da kann man doch wohl nicht zweifelhaft sein, welchen Worten man die ursprüngliche Zugehörigkeit zum Liede zusprechen soll, umsoweniger, wenn man sieht, daß die Gutturale und ihnen nahestehende Laute auch in der zweiten Verszeile der Strophe eine beherrschende Stellung einnehmen.

9. 𝔐 liest כל פעלי. Mit כל stehen hier nach der überlieferungsgemäßen Betonung des Wortes ממני vier Silben in der Senkung. Das aber halte ich nicht für möglich. Wäre כל ursprünglich, so würde kaum etwas anderes übrig bleiben, als so zu lesen: כל פֹּעֲלֵי אָוֶן. Damit erhielte der Halbvers aber vier Hebungen, und das ist nach dem Versschema des Liedes ausgeschlossen. Auch sonst findet sich nun aber כל oft genug eingefügt, um eine Steigerung der Aussage oder eines Ausdrucks zu bewirken. Beispiele begegneten uns schon. Ich streiche daher כל unbedenklich. — In v. 9[b] hat 𝔐 קול בכיי, aber, auch wenn der Rhythmus nichts gegen קול einwenden kann, so scheint mir doch das einfache בכיי das ursprüngliche zu sein, entsprechend den einfachen Ausdrücken תחנ' und תפל' in v. 10. Nur der lautliche Anklang des קול בכיי an פעלי און im Eingang der Wortgruppen könnte für Beibehaltung des קול sprechen. Man kann übrigens fragen, ob in v. 9[a] ursprünglich statt des umständlichen und beim rhythmischen Lesen des Satzes fühlbar unbequemen פעלי און nicht vielmehr das einfache, kräftige צָרַי gestanden hat? Die Möglichkeit ist jedenfalls vorhanden, daß jener Ausdruck (mit dem כל) erst später aus ψ 5, 6 hier eingedrungen ist. Man lese den Satz mit צרי und dann auch ohne קול, man wird sofort fühlen, daß die Verszeile rhythmisch glatter dahinfließt. Dazu darf auch auf das צ und ר in צרי in schönem kräftigen Zusammenklang mit ס und ר in dem סורו hingewiesen werden. Auch dies könnte wirklich für צרי als ursprüngliche Lesart geltend gemacht werden.

11. 𝔐 liest י׳׳ מְאֹד כל־איבי, aber auch hier ist כל steigernder Zusatz und nicht minder מאד (dies in der 𝔊-Tradition nicht ganz sicher). Der Rhythmus verlangt ihre Streichung, und es bedarf wohl für niemanden eines besonderen Beweises, daß die Verszeile dadurch an rhythmischer Kraft und melodischer Schönheit nur gewinnt.

*

Psalm VII.

Wer dies Lied in der Gestalt, in der es oben dem Leser vor Augen gestellt wird, mit einiger Aufmerksamkeit überblickt, wird kaum bezweifeln, daß die Kritik recht hat, wenn sie neuerdings (Duhm) behauptet, in ihm hätten wir eine durch einen starken Einschub erweiterte Dichtung. Meines Erachtens haben wir aber nicht bloß einen Einschub anzuerkennen, sondern außer dem einen größeren

(v. 7—12) noch einen zweiten kürzeren (v. 16. 17). — Das ursprüngliche Lied bestand nur aus fünf, sich inhaltlich trefflich zu einem Ganzen zusammenschließenden Zweizeilern. Und daß es sich dabei um wirklich regelrechte Strophen handelt, kann auch nicht zweifelhaft sein. Niemand wird leugnen, daß die beiden Verszeilen jeder Strophe inhaltlich eng zusammengehören. Das gilt auch von v. 15 und 18. V. 15 spricht die Gewißheit des Betenden aus, daß das feindselige Treiben der Widersacher erfolglos sein werde. Wem aber diese Erfolglosigkeit zu verdanken ist, versteht sich von selbst. Darum bedarf es auch keiner besonderen begründenden Überleitung von dem Ausdruck dieser Gewißheit zu dem Lobpreis Jahwes, den wir in v. 18 lesen und in dem Jahwe gepriesen wird, weil er sich als gerechten Gott erweisen wird. In כצדקו, eigentlich auch in dem im zweiten Halbverse zu יהוה hinzugefügten Attribute עליון wird ja aufs allerdeutlichste begründet, woher es kommt, daß die schlimmen Absichten der Feinde des Betenden nicht zu dem gewollten Ziele führen. Die Beachtung der strophischen Gliederung bedingt freilich teilweise eine grammatische Auffassung der Sätze, die von der überlieferten etwas abweicht. Ich werde hernach das Nötige dazu sagen.

Über das rhythmische Schema, in dem die ursprünglichen Verszeilen gedichtet sind, kann man auch nicht im Zweifel sein. In v. 3. 5. $6^{a\beta b}$ (von וירמם an). 14. 18 tritt unzweideutig das Schema 3 : 3 heraus, und es ist darum berechtigt, dies auch in den anderen Verszeilen als das ursprüngliche Schema zu suchen und nötigenfalls durch kritische Bearbeitung des überlieferten Textes wiederzugewinnen. — Schon die Unregelmäßigkeit der rhythmischen Form der Verszeilen in v. 7—12 macht diese Verse recht verdächtig. Allerdings sind ein paar Verszeilen da, die auch nach dem Schema 3 : 3 gedichtet sind. So v. 7^a; vielleicht einst auch v. 7^b, nur haben wir den vollen Wortlaut der Verszeile nicht mehr. Auch v. 8 entspricht diesem Schema; v. 9 zwar auch in seiner zweiten Hälfte, aber nicht in der ersten; allerdings macht diese den Eindruck, als sei sie nicht in ursprünglicher Gestalt rein erhalten. Allenfalls läßt sich auch v. 12 nach dem Schema 3 : 3 lesen. Man könnte im zweiten Halbverse auch ואל זעֵם בכל יוֹם lesen. Dagegen liegt unzweifelhaft in v. 10^a und 10^b das Schema 3 : 2 vor und v. 11 kann nur mit je zwei Hebungen gelesen werden. Die Verse 16 und 17 können aber wieder nach dem Schema 3 : 3 gelesen werden. Freilich v. 16 fällt gegenüber den Verszeilen des ursprünglichen Liedes insofern auf, als der erste Hochton gleich auf der ersten Silbe der Zeile ruht. Dies allein genügt meines Erachtens, um diese Verszeile als Einschub zu charakterisieren. Im übrigen bieten v. 16. 17 zwei Sätze offenbar proverbiellen Charakters, die jemand hinzuzufügen für gut hielt, der den in v. 15 ausgesprochenen Gedanken damit weiter illustrieren

zu sollen meinte. Es ist eben Gottes gerechtes Walten, das sowohl das bewirkt, was v. 15 gesagt ist, als auch das, was v. 16 und 17 meinen.

An rhythmischen Schönheiten fehlt es auch in diesem Psalm nicht. In den Konsonanten wie im Vokalismus findet sich viel Zusammen- und zugleich Wohlklingendes. Man beachte z. B. die Vokalfolge in den beiden Halbversen von v. 3.

2. 𝕸 hat am Anfang יהוה אלהי, aber אלהי ist wegen des Rhythmus zu streichen; es ist Zusatz wahrscheinlich dessen, der das Lied in die Sammlung einfügte und das Bedürfnis hatte, das uns ja auch schon in den früheren Psalmen begegnende nachdrückliche „mein Gott“ zu יהוה hinzuzusetzen. — Ebenso ist hernach כל eine Steigerung, die zwar zu dem in 𝕸 pluralisch gelesenen רדפי paßt, nicht aber zu dem Singular des gleichen Subjekts in v. 3ff. Es muß deswegen, wollen wir den ursprünglichen Text wiedergewinnen, gestrichen und dann auch מֵרֹדְפִי gelesen werden. Man streicht auch besser ו vor הצ' und zieht מרדפי zu הצ'.

3. 𝕸 beginnt פֶּן־יִטְרֹף, natürlich sachlich und syntaktisch trefflich, aber rhythmisch nicht gut. Der erste Hochton steht hier erst auf der dritten Silbe, während in allen rein überlieferten Verszeilen nur eine Silbe dem ersten Hochton vorausgeht. Streichen wir פן, so schwindet diese rhythmische Unregelmäßigkeit, und der Satz wird zu einem einfachen, die Situation des Betenden schildernden Aussagesatze. Allerdings ergibt sich dem nachdenkenden Leser sofort aus dem Zusammenhang, daß das, was v. 3 aussagt, in Wahrheit erst zu befürchten ist, wenn die rettende Hilfe Jahwes nicht bald eintritt. — יפרק statt des masoretischen פֹּרֵק ist sicher ursprüngliche Lesart; das Präformativ י ist nur durch Schreibfehler verschwunden, es geht ein י vorher.

4. Auch hier hat 𝕸 am Anfang יהוה אלהי, und auch hier muß aus rhythmischem Grunde ein Wort fallen. Vielleicht ist auch hier besser יהוה festzuhalten. Ich habe oben אלהי vorziehen zu sollen geglaubt, weil es gerade im Zusammenhang mit dem folgenden Satz besonders nachdrücklich erscheint. Da das mit Chatefvokal ausgesprochene א sich eng an die nächste volle Silbe anschließt, so würde der rhythmische Charakter des Anfangs der Verszeile nicht gerade gegen אלהי sprechen, wenngleich selbstverständlich יהוה in dieser Hinsicht glatter wäre. — Zum richtigen Verständnis der Sätze dieser Strophe (v. 4. 5) bemerke ich ausdrücklich, daß אִם hier das אם des Schwures ist, also einen besonders kräftigen Ausdruck der Versicherung bietet, und zwar hier negierend (= „ich habe das sicher nicht getan“).

5. Mit Rücksicht auf den rhythmischen Charakter des Anfangs der Verszeile ist אם vor גמ' gestrichen. Natürlich wirkt אם aus v. 4 nach, und daß das der Fall ist, das läßt sich ja beim Lesen ganz gut durch den Ton kenntlich machen.

6. Die beiden Verszeilen dieser Strophe sind nicht nach der überlieferten und gewöhnlichen Deutung als Nachsatz zu den mit אם eingeleiteten Sätzen in v. 4. 5 aufzufassen, sondern sie schildern ganz in der Art wie v. 3 das die Lage des Betenden so arg gefährdende Treiben des Feindes. Die Verbalformen sind als einfache Imperfekte zu lesen, nicht als Jussive: יִרְדֹּף (so hier rhythmisch besser als die in der masoretischen Vokalisation auch steckende Aussprache יְרַדֵּף); וְיַדְבֵּק; וְיַשֵּׂג und endlich יַשְׁכֵּן. — V. 6ᵃ habe ich nach Duhm's Vorschlag, der vortrefflich paßt, den Wortlaut der Verszeile ergänzt. — V. 6ᵇ 𝕸 וירמס, aber ו am Anfang prosaisch.

8. Am Ende 𝕸 שׁוּבָה, aber schwerlich richtig.

10—12. Hier beachte man das wiederholte אלהים, wo man wohl יהוה erwarten könnte. Das deutet mit Wahrscheinlichkeit darauf hin, daß diese letzten, ja auch selbst im Einschub rhythmisch auffallenden Sätze von einem „elohistisch“ denkenden, d. h. die Aussprache des Namens יהוה scheuenden Manne herrühren. Die vier Vers-

zeilen bilden möglicherweise noch einen jüngeren Einschub als die vier in v. 7—9 enthaltenen.

13. Hier ist wieder אם לא als Schwurformel anzusehen natürlich mit positivem Sinne: „Wahrlich, er tut dies oder das“. ישוב überfüllt den Halbvers und ist m. E. ein Zusatz. Liest man v. 13 unmittelbar im Anschluß an die Strophe v. 6, so merkt man sofort den sachlich guten Anschluß und Fortschritt, fühlt auch bald, daß ישוב nicht ursprünglich sein kann.

14. An sich würde weder sachlich noch rhythmisch gegen das masoretische ולו (= et sibi) etwas einzuwenden sein. Aber gerade das richtig verstandene אם לא in v. 13 legte mir die Änderung in הֲלֹא nahe. Auch gewinnt damit die Verszeile größere Geschlossenheit. Ihr Beginn mit ו ist ohnehin nicht gerade poetisch. — Ob nicht כלי מות auch erst nachträglich in den Text eingefügt ist? Mir scheint einfaches כֵּלִים im Verse wohlklingender zu sein. Für dieses würde auch der Anklang sprechen, den wir aus לדלקים heraushören. Aber der Rhythmus verlangt sonst keine Änderung, und darum habe ich es im Texte oben stehen lassen.

15. 𝔐 hat hinter והרה noch עמל gelesen. Es ist sachlich in der Verszeile überflüssig, und der Rhythmus verlangt seine Ausscheidung.

16. Auf den abweichenden rhythmischen Charakter des Anfangs dieser Verszeile, die im übrigen ja, wie auch die nächste, nach dem Schema 3 : 3 gelesen werden kann, ist schon oben aufmerksam gemacht worden. Vielleicht stammt der Satz aus einem größeren poetischen Zusammenhang, und es ist dann fraglich, ob nicht doch noch etwa ein einsilbiges Wort dem בור voranging. Vgl. übrigens Prov. 26, 27.

17. Rhythmisch besser על־קד׳.

18. 𝔐 שֵׁם־י״י, rhythmisch unanfechtbar, aber wohllautender ist der Halbvers doch ohne שֵׁם. Ich habe es als Zusatz getilgt. Unzweifelhaft ist in jüngerer Zeit an sehr vielen Stellen der „Name“ Jahwes eingefügt, wo ursprünglich nur von יהוה die Rede war. Das war die Frucht fortgeschrittener religiöser Vorstellungs- und Redeweise. Vgl. dazu meine Ausführungen in den Gött. gel. Anz. 1906 Nr. 3 (p. 169 ff.).

*

Psalm VIII.

Dieser Psalm bietet dieselbe kunstvolle strophische Gliederung, die wir bei Psalm 6 schon kennen lernten. Besonders bemerkenswert ist aber die Tatsache, daß in beiden Liedern vier Zweizeiler den Kern des Ganzen bilden. Ob das zufällig ist oder ob dies zu der strophischen Kunstform gehört, wer vermag das zu sagen? Bemerkenswert ist ferner auch, daß beide Lieder nach dem gleichen rhythmischen Schema gedichtet sind. Ob auch das nur zufällige Gleichförmigkeit ist? Auch Duhm hat bei diesem Liede die eigenartige strophische Gliederung erkannt, nicht aber bei Ps. 6.

Das rhythmische Schema des Liedes kann nicht zweifelhaft sein, auch wenn es im überlieferten Texte nicht aller Verszeilen rein erhalten ist. Aber es bedarf keiner Rechtfertigung, wenn wir der Textüberlieferung auch dieses Liedes mit Vorsicht begegnen und die Möglichkeit, ja, die Wahrscheinlichkeit des Vorhandenseins von Verderbnissen auch in ihm voraussetzen. Wer dem Dichter nicht eine grammatische

Ungeheuerlichkeit zutraut, wird selbstverständlich v. 2b nicht als einen ursprünglichen Text ansehen. Deutlich erkennen wir das rhythmische Schema außer in dem Eingangs- und Schlußverse in v. 6—9. Von da aus ist es nichts als eine kritische Pflicht, nach Möglichkeit auch in den anderen, in ihrer Form nicht klar erhaltenen Verszeilen die ursprüngliche Gestalt wiederherzustellen. Ob die oben dargebotene Gestalt die ursprüngliche ist, das zu behaupten, liegt mir natürlich fern. Aber ich glaube doch, sie steht der ursprünglichen nicht allzufern.

Der rhythmische Charakter des Verseingangs ist auch gesetzmäßig. Eine volltönende Silbe bildet den Aufstieg zur ersten Hochtonsilbe. In v. 5 war es kritisch leicht, in plausibler Weise die Abweichung hiervon zu beseitigen. Nicht ganz glatt erscheint der Eingang in v. 6. 7. Allerdings läßt sich rhythmisch תחסרהו (das Waw cons. ist in der poetischen Diktion unnötig und am Anfang der Verszeile sicher auch nicht ursprünglich) so lesen, daß תְּחַס' als eine Silbe aufgefaßt werden kann. Bei תמשילהו (hier fehlt auch in 𝔐 Waw. cons., obwohl es nach der Syntax und in Prosa auch hier stehen sollte) scheint dies allerdings nicht möglich zu sein. Hier führen nach dem Augenschein und der gewöhnlichen Aussprache des Wortes zwei volltönende Silben zum ersten Hochton. Hier darf nun aber wohl gefragt werden, ob beim rhythmischen Lesen des Worts die zweite Silbe, die ja ohne Zweifel zwischen der Hochton- und der natürlichen Gegentonsilbe (תַּמְ') an Gewicht starke Einbuße erleidet, nicht so sehr geschwächt und enttont wird, daß sie nur als ein Nachhall der ersten, naturgemäß sehr viel stärker gesprochenen Silbe betrachtet werden darf? Mir scheint wirklich diese Frage mit einem Ja beantwortet werden zu dürfen. Anderweitige Beobachtungen müssen allerdings bestätigende Analogien bringen. — Beachtenswert ist endlich die Tatsache, daß der Eingang beider zur Strophe zusammengehörigen Verszeilen hier im Vergleich zu allen anderen Strophen eine größere Breite oder Wucht zeigt. Ob auch darin eine mehr oder weniger bestimmt ausgeprägte Gesetzmäßigkeit in dem rhythmischen Gefühl der hebräischen Poesie sich kundgibt, lasse ich hier dahingestellt, erinnere aber an das, was ich an Ps. 2 nachweisen konnte. Wie sehr im übrigen aber die Gleichheit des Aufstiegs zum ersten Hochton der Verszeile wirklich als Gesetz gelten darf, das zeigt uns v. 8. Hier ist meines Erachtens zweifellos die singuläre Form צנה statt der gewöhnlichen צאן (Num. 32, 24 ist צנאכם gemäß vielen hebräischen Handschriften und besonders dem Sam. nur Schreibfehler) lediglich eine Folge dieses Gesetzes, gleichviel, wie man sprachgeschichtlich über diese Form urteilen muß. Ihr Vorkommen ist von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit für unsere Kenntnis der Gesetze des Rhythmus.

An rhythmischen Schönheiten fehlt es natürlich auch in diesem Liede nicht.

Schließlich lasse ich nicht unerwähnt, daß man v. 2ª und 10 auch so rhythmisch gliedern kann:

יהוה אדנינו   מה אדיר שמך   בכל הארץ

d. h. nach dem Schema (2 : 2) : 2, mit der Hauptcäsur hinter שמך. Aber notwendig ist diese Lesung nicht, auch die oben gebotene ist durchaus möglich, und nach meinem Gefühl hier darum geboten, weil bei ihr gerade das Wort מה אדיר besonders stark betont wird, wenn die Hauptcäsur unmittelbar hinter ihm liegt, und diese starke Betonung dürfte der Absicht des Dichters durchaus entsprechen.

2ᵇ. 𝔐 liest אֲשֶׁר תְּנָה הוֹדְךָ עַל־הַשָּׁמָיִם. Daß das kein ursprünglicher Text ist, bedarf für den keines Beweises, der auch nur ein wenig Kenntnis von der hebräischen Syntax und auch nur ein klein wenig Gefühl für sprachliche Möglichkeiten hat. Die alten Versionen helfen auch nichts. Wir sind, wollen wir einen Schritt näher an den ursprünglichen Text herankommen, lediglich auf Vermutungen angewiesen. Ich schließe mich einer m. E. äußerst glücklichen Konjektur Duhm's an, indem ich aus der Konsonantengruppe אשרתנה zunächst ein אֲשִׁירָה herauslese. Ich folge ihm nicht in der Lesung נא statt der beiden Konsonanten נה. Ich halte sie für Trümmer eines ursprünglichen Vokativs יהוה. Vielleicht ist zunächst nur der Ausfall der beiden Konsonanten יה vom Gottesnamen durch Schreibfehler schuld an der Zerstörung des Textes und an der Schaffung der verzwickten Gestalt desselben, die wir heute lesen. Sieht man die serie continua geschriebenen Worte (natürlich ohne den Vokalbuchstaben י) אשרהיהוה, so begreift man, wie von den drei aufeinanderfolgenden mit ה abschließenden Silben von einem Abschreiber — er brauchte nicht einmal einer der nachlässigsten zu sein — eine Silbe übersehen werden konnte. Der Vokativ יהוה ist an dieser Stelle aus zwei Gründen nötig. Der eine Grund liegt im Fortschritt von der Eingangsverszeile (v. 2) zu der ersten Strophe. In jener wird zwar יהוה angeredet, hier aber im Anfang des eigentlichen Liedes durfte um des persönlichen Nachdrucks willen nach meinem Gefühl der Name des Angeredeten nicht wohl fehlen. Der andere Grund liegt in den Anforderungen des rhythmischen Schemas. Bei dem enklitischen Charakter der Partikel נא würden wir bei der Lesung אשירה נא tatsächlich eine Hebung in diesem ersten Halbvers zu wenig haben, da, wenn die Lesung אשירה richtig ist, jedenfalls schon aus sachlichen und logischen Gründen על השמים nicht in den ersten Halbvers als dritte Hebung hineingezogen werden darf. Es wäre auch aus Gründen sachlicher und rhythmischer Art unmöglich, als zweiten Halbvers zu jenem ersten die Worte מפי עוללים ויונקים hinzuziehen. Sie dürfen nicht von יסדת עז וג׳ losgelöst werden. Die Cäsur in der ersten Verszeile ist m. E. unzweifelhaft hinter הודך zu legen, und lesen wir, wie ich im Text vorschlage, so hat man, wie ich meine, ohne weiteres das Gefühl, einem glatten, überall rhythmisches Gleichgewicht und rhythmische Geschlossenheit bekundenden Halbverse gegenüberzustehen.

Nun bin ich aber auch der Überzeugung, daß die Worte על השמים nicht ursprünglich sind. Auf den Himmel als Stätte der Erkenntnis von Jahwes wunderbarer, unvergleichlicher Herrlichkeit verweist der Dichter in der zweiten Strophe (v. 4), und wie stark und poetisch schön wirkt der Kontrast, in den dort der Dichter das kleine Menschenwesen zu der gewaltigen Größe des über dem Erdenrund sich wöl-

benden Himmels zumal in seiner nächtlichen Pracht gestellt hat! In dem ersten Zweizeiler hat der Dichter aber noch nicht auf den Himmel hinweisen wollen, ja, die Gedanken, die er in ihm aussprechen wollte, sind ganz anderer Art, und sie schließen nach meinem Gefühl aus, daß an dieser Stelle in dem Aufbau der poetischen Gedanken schon der Blick auf den Himmel hingelenkt wird. Daß wir jetzt dort על השמים lesen, ist allerdings wesentlich mitbedingt dadurch, daß in der Eingangszeile die Herrlichkeit Jahwes gepriesen wird, wie sie sich auf dem Erdboden kundgibt. Aber es ist nicht der ursprüngliche Text. Es kann dies schon deshalb nicht sein, weil על השמים den rhythmischen Anforderungen des zweiten Halbverses nicht genügt. Wir müssen nun versuchen, nicht bloß aus dem überlieferten Wortmaterial nach Möglichkeit den Halbvers zu rekonstruieren, sondern auch irgendwie eine plausible Erklärung für die Entstehung der Worte על השמים zu bieten. Und zu beidem sind wir, wie ich überzeugt bin, glücklicherweise noch wohl imstande. Die Worte, die den zweiten Halbvers gebildet haben, stehen heute hinter der nächsten Verszeile, am Ende von v. 3. Man vergleiche die Konsonantengruppe להשמים mit להשבית. Die überraschende Ähnlichkeit, ja, die (auch paläographisch) nahezu vollständige Gleichheit legt die Vermutung sehr nahe, daß aus dem ursprünglichen להשבית hinter הודך, unter dem Einfluß des בכל הארץ im Eingangsverse, und vielleicht nach eingetretener Verderbnis im Anfang der Verszeile (v. 2^b), sich jenes על השמים entwickelt hat und dann der finale Satz להשבית וג׳ selbst hinter v. 3 gestellt worden ist, wohin er ja sachlich ganz gut zu passen scheinen mußte. Als eine Hilfsannahme, die den Vorgang vielleicht noch leichter erklären kann, möchte ich die Vermutung aussprechen, להשבית sei irrtümlich doppelt geschrieben gewesen. Aber bei der Art, wie auch sonst an den Texten gearbeitet und zurechtgestellt worden ist, bedarf es schwerlich dieser Hilfsannahme, unsere ganze Vermutung plausibel erscheinen zu lassen. Das beste Zeugnis für sie bietet jedenfalls die Tatsache, daß durch die Versetzung des finalen Infinitivsatzes vom Ende von v. 3 als zweiten Halbvers in die erste Verszeile der Strophe beide Verszeilen der Strophe in einen sachlich gleichartigen Parallelismus auslaufen, der obendrein auch in formaler Hinsicht verwandt ist, vgl. das finale ל c. inf. mit dem finalen למען.

Lesen wir die Verszeilen so, wie ich sie oben rekonstruiert habe, so haben wir auch sofort die beiden Verszeilen der Strophe in der Form, die das rhythmische Schema des Liedes verlangt. Und was für die wesentliche Ursprünglichkeit dieser Gestalt der Strophe spricht, ist der Umstand, daß nach Beseitigung des störenden על השמים auch der sachliche Inhalt der Verszeilen ein einheitlicher ist. Das Lob der Herrlichkeit Jahwes, des Schöpfergottes, das der Dichter anstimmt, und das Lob, das Jahwes Herrlichkeit in ihrer kosmischen Erscheinung dem Munde der Kinder, selbst der unmündigen, entlockt — es soll beides bewirken und es bewirkt, daß die Widersacher, die Feinde Jahwes und — das dürfen wir wohl mit Rücksicht auf das מתנקם (falls es ursprünglich ist, vgl. Ps. 44, 17) hinzusetzen — seiner gläubigen Knechte, schließlich verstummen und von der wuchtigen Macht der Zeugnisse für ihn zuschanden werden. Die Strophe in dieser Form und so aufgefaßt ist dann auch eine vortreffliche Fortsetzung des doxologischen Ausbruchs glaubensstarker Freude an Jahwes herrlichem Namen, indem das, was dort in einem allgemeinen Wort über Jahwe ausgesagt wird, hier nun in unmittelbarer Anrede an Jahwe laut bekannt und zugleich auf die hingewiesen wird, um derenwillen es allerdings dem Gläubigen ein Anliegen des innersten Herzens sein muß, Jahwes Lob zu verkündigen. Wir dürfen nun wohl annehmen, daß es dem Sinne des Dichters gewiß entspricht, wenn wir den Blick von dem בכל הארץ in v. 2 her auch in der ersten Strophe noch auf der Erde haften lassen als der dem Menschen zunächst ins Auge fallenden Stätte der Offenbarung der göttlichen Herrlichkeit. Die zweite Strophe bietet dann mit

ihrem Hinweis auf den Himmel und seine Pracht darüber hinaus einen wirkungsvollen Fortschritt.

4. 𝔐 beginnt mit כי, aber rhythmisch störend, sachlich auch gar nicht nötig. — 𝔐 liest sodann שָׁמֶיךָ, aber das ist an sich schon auffällig; jedenfalls hier mit 𝔊 (nur τοὺς οὐρανοὺς) nur שמים zu lesen. Aus rhythmischen Gründen muß auch das folgende masoretische מעשה אצבעתיך auf sachlich vollkommen ausreichendes מַעֲשֶׂיךָ reduziert werden. Gegen Ursprünglichkeit von אצבע' spricht nach meinem Gefühl der Hiatus, der zwischen dem Auslaut von מעשה und dem Anfang des Wortes אצב' beim Lesen entsteht. Rhythmisch schön klingt es jedenfalls nicht. Dagegen liest sich der von mir für ursprünglich gehaltene Vers glatt und wohllautend. — Im zweiten Halbvers steht in 𝔐 אשר vor כוננתה, ist aber höchst prosaisch und überflüssig, und daher seine Streichung geboten.

5. Hier verlangt die Rücksicht auf das rhythmische Schema eine Korrektur am Eingang der Verszeile. Alles ist in Ordnung, wenn wir מה הוא lesen. הוא, ursprünglich הא geschrieben, konnte leicht zwischen ה in מה und dem das folgende Wort beginnenden א ausfallen. Daß auch Hiob 7, 17 מה אנוש steht, kann nichts gegen unsere Konjektur beweisen.

6. 𝔐 ותחסר', vgl. die Bemerkung oben im Texte.

7. 𝔐 im zweiten Halbverse: כל שׁתה תׄחת רגלׄיו. So zu lesen, ist gewiß möglich, aber es scheint mir doch ein größeres Gewicht auf dem כל zu liegen, als daß es so, wie in 𝔐 geschieht, ganz in die Senkung gerückt werden dürfe. Ich lese כֻּלָּם (näml. „die Werke“ der Hände Gottes) und setze voraus, daß durch Schreibfehler ם vor שׁ ausgefallen ist. In älterer Schrift ist eine Verwechselung von מ und שׁ möglich, wenn der abwärtsführende Schaft vom מ undeutlich geworden oder ganz verwischt war. Keine Schwierigkeit macht sodann die Auffassung von תחת רגליו als rhythmische Einheit und die Stellung der Worte unter einen Hochton.

9. 𝔐 ודגי הים, aber poetisch besser ohne Artikel; es ist ohne ihn auch wohlklingender.

*

Psalm IX. X.

Die in 𝔐 als zwei besondere Lieder überlieferten Psalmen 9 und 10 gehören eng zusammen. 𝔊 bietet sie mit Recht als ein Lied. Der ursprüngliche Psalm gehörte zu den akrostichischen, zu den sogenannten alphabetischen Liedern. Jeder Zweizeiler begann in seiner ersten Verszeile mit einem Buchstaben des Alphabets. Das Lied hat unzweifelhaft schwere Schicksale erlebt. Sein Text muß in arge Verderbnis geraten sein, und infolgedessen finden wir zahlreiche Spuren rekonstruierender Bearbeitung und mancherlei Erscheinungen im Wortlaut, die auch auf vermehrende Überarbeitung schließen lassen. Strenge Aufmerksamkeit auf die rhythmische Form der Sätze schärft den Blick für die Einwirkungen der Überarbeitung auf die Gestalt des Textes.

Ganz ist verloren die mit ד beginnende Strophe. Verloren ist auch die zweite Verszeile der ל-Strophe (10, 1). Verloren sind dann die sechs Strophen, die mit den Buchstaben מ bis צ begannen. An ihre Stelle sind fünf, nicht akrostichische Zweizeiler (10, 2—11) eingeschaltet, die zwar inhaltlich mit dem ursprünglichen Liede verwandt

sind und einem auch in diesem nicht fehlenden, grundsätzlich sehr bedeutsamen Gedanken Ausdruck verleihen, die aber doch auch so charakteristische Eigentümlichkeiten zeigen, daß sie sich, auch abgesehen von dem Fehlen des Akrostichons, schon um ihretwillen aus dem überlieferten Ganzen herausheben. In 10, 12 beginnt das alte Lied wieder hervorzutreten. Die Anfänge der letzten vier Strophen (ק—ת) besitzen wir noch sicher, aber sonst ist die Überlieferung des Textes zumal der ק- und der ר-Strophe zum Teil sehr zweifelhaft. — Eine Bearbeitung des gesamten Liedes, zumal eine Bearbeitung in der Art, wie sie uns obliegt, kann überall nicht ohne oft recht energisch zugreifende Kritik durchgeführt werden. Die Gestalt des Liedes, die wir als Ergebnis unserer rhythmisch-kritischen Untersuchung und Erwägung darbieten, trägt darum gerade bei diesem Psalm in besonderem Maße auch den Charakter der Hypothese. Nur als solche wünsche ich die mancherlei Korrekturen im Texte beurteilt zu sehen; dagegen erhebt sich das, was von meiner Arbeit am Wortlaut mit dem Rhythmus im Zusammenhang steht, nach meiner Überzeugung weit über das Niveau der Hypothese. Ich glaube, dafür einen hohen Grad wenigstens von Wahrscheinlichkeit in Anspruch nehmen zu dürfen.

Das rhythmische Schema, nach dem die Verszeilen des ursprünglichen Liedes gedichtet waren, ergibt sich mit vollkommener Sicherheit schon aus den verhältnismäßig rein überlieferten beiden ersten Strophen. Aber weiterhin fehlt es nicht an Verszeilen, zuweilen sind's auch nur Halbverse, an denen man erkennen kann, daß das ursprüngliche Lied nach dem Schema 3 : 3 gedichtet war. — Auch der große Einschub 10, 2—11 zeigt unzweideutig das gleiche Schema. — Auch der rhythmische Charakter der Verseingänge (eine Silbe vor dem ersten Hochton) ist überall (auch in dem Einschub) gleich, und wo, wie in v. 5 und v. 13, ein כי beseitigt werden muß, um den Verseingang zu der gesetzmäßig geforderten Gleichförmigkeit mit den übrigen Verszeilen zu gestalten, da läßt sich bald erkennen, daß es in der poetischen Diktion auch ohne diese Konjunktion ganz gut geht. — Endlich wird man in den gut überlieferten Verszeilen und Strophen auch die Mittel rhythmischer Schönheit nicht vermissen, die den Wohlklang der Verse bestimmen. Es fehlt nicht an melodischen Assonanzen. Auch in der Wortstellung innerhalb der Verszeilen und innerhalb der beiden sich zur Strophe zusammenschließenden Verszeilen finden sich eindrucksvolle Schönheiten. Ich mache z. B. nur auf die ג-Strophe aufmerksam, auf die Korrespondenz von אבדת in v. 6^a und אבד in v. 7^b, von לעולם in v. 6^b und לנצח in v. 7^a.

IX, **2.** 𝔐 liest: אוֹדֶה יהוה, aber, da gleich im zweiten Halbvers und weiterhin Jahwe direkt angeredet wird, so drängt sich ohne weiteres die ja auch gar nicht schwierige Korrektur אוֹדְךָ auf. — נפלא' muß mit zwei Hebungen gesprochen, d. h.

auch die Gegentonsilbe muß hochbetont werden. Die Verstärkung, die wir in einem gleichartigen Falle Ps. 2, 3 dem auch vorne hochbetont zu lesenden Worte gegeben sahen, hat auch hier ihre Analogie in dem vorausgesetzten כל. Hier wird zugleich der Zusammenstoß zweier Hochtonsilben beseitigt. Außerdem wird auch in dem כל נפלי ein rhythmisch schöner, aber auch sachlich recht bedeutungsvoller Parallelismus zu בכל לבי im ersten Halbverse gewonnen.

4. 𝔐 liest יִכָּשְׁלוּ וְיֹאבְדוּ, aber da es sich in dieser Strophe um einen Rückblick auf geschichtliche Erfahrungstatsachen handelt, so glaube ich, es ist richtiger, wenn wir lesen: כָּשְׁלוּ וַיֹּאבְדוּ; dies um so mehr, als in v. 5 auch Perfekta folgen, die nur als historisches Tempus aufgefaßt werden dürfen. Übrigens wird so der zweite Halbvers für die rhythmische Lesung auch fühlbar glatter.

5. 𝔐 schickt, in Prosa natürlich vollkommen zutreffend, כי voraus, aber in der poetischen Diktion bedarf es hier der Konjunktion nicht. Die in ב mit dem Infinitiv (v. 4) steckende Kausalkonjunktion (es ist kaum nötig, ausdrücklich zu sagen, daß die mit בשוב beginnende, die ganze Strophe füllende Satzfolge das Objekt der Freude oder die Ursache des Lobsingens und Spielens angibt, wovon in v. 3 oder überhaupt in der ersten Strophe die Rede ist) wirkt auch in v. 5 noch nach. Auch der Infinitiv steht hier im Sinne eines Perfekts (= כַּאֲשֶׁר שָׁבוּ).

5. 𝔐 משפטי ודיני. Aber für mein rhythmisches Gefühl ist diese Lesart nicht angenehm, dagegen die im Text gebotene leicht und gefällig. Außerdem scheint mir auch sachlich der allgemeine Gedanke, daß Jahwe dem Recht zur Wirksamkeit verholfen habe, hier angemessener als der Hinweis darauf, daß es sich dabei um das Recht des redenden Ich gehandelt habe, denn dies versteht sich ja nach dem אויבי in v. 4^a und im Zusammenhang des Liedes ganz von selbst. — 𝔐 liest ferner לכסא שֹׁפֵט צֶדֶק d. h. „als gerechter Richter“ hat sich Jahwe auf den Thron gesetzt. Aber der Rhythmus verlangt die Beseitigung eines Wortes, und das kann nur das שפט sein, das sich ja auch im Zusammenhange ganz von selbst versteht. Es ist eine an sich richtige Glosse. Die Verbindung לכסא צדק scheint mir auch sehr viel poetischer zu sein.

6. 𝔐 bietet hinter אבדת noch רשע und am Ende der Verszeile ועד, beides sachlich überflüssig und rhythmisch störend. Durch diese beiden Worte wird das Schema der Verszeile = 4 : 4 oder (2 : 2) : (2 : 2). Wir finden dieses Schema allerdings auch noch in weiteren Versen nach dem überlieferten Texte, aber wir verdanken es nur der späteren Überarbeitung. Auch das Suffix III p. plur. in v. 6^b scheidet רשע aus, da es sich offenbar unmittelbar auf גוים bezieht, während es wenigstens scheint, als ob wir den רשע von den גוים sachlich unterscheiden sollten. Übrigens sind in v. 6^a syntaktisch die Worte so zu verbinden: גוים אבדת—נערת; גוים ist Objekt zu 'אב, während נערת absolut vorangeschickt ist.

7. Hier beginnt 𝔐: 'הָאוֹיֵב תַּמּוּ חר, dann heißt's dort nachher: וְעָרִים נָתַשְׁתָּ und am Ende folgt hinter זכרם noch הֵמָּה. Zunächst dürfte dies המה abzutrennen sein und zum folgenden Text gezogen werden müssen. Die übrigen Worte ließen sich auch tadellos nach dem Schema (2 : 2) : (2 : 2) lesen, also wie v. 6 in masoretischer Fassung. Aber es ist auch hier zweifellos, daß diese Versgestalt das Werk der Bearbeitung ist, nicht aber das des ursprünglichen Dichters. Wir sind auch hier nicht bloß berechtigt, sondern verpflichtet, zu versuchen, den Wortlaut auf die Form des Schemas unseres Liedes (3 : 3) zurückzubringen. — Daß der überlieferte Text nicht der ursprüngliche ist, lehrt ohne allzugroße Überlegung schon die Gestalt, in der wir den ersten Satz (bis לנצח) lesen. Die beiden Worte האויב תמו setzen hier eine überaus starke Verderbnis des ursprünglichen Textes voraus. Man wird aber vermuten müssen, daß in dem Wortmaterial nicht alle Buchstaben willkürliches Produkt der Bearbeitung sind; vielmehr dürften in ihm die ursprünglichen Konso-

nanten noch in Spuren erhalten sein, nur scheint's auf den ersten Blick unmöglich zu sein, zu erkennen, in welchen Buchstaben wir solche Spuren noch vor uns haben. — Um nun zu einem greifbaren und haltbaren Ziel mit unserer Überlegung und Arbeit gelangen zu können, ist es zunächst unbedingt erforderlich, uns darauf zu besinnen, daß wir zunächst eine zweite Verszeile in der mit v. 6 beginnenden Strophe suchen. Wir müssen also zunächst fragen, ob v. 7 nach seinem allgemeinen Inhalte wohl sich so nahe mit v. 6 berührt, daß wir berechtigt erscheinen, ihn unter dem Gesichtspunkt zu beurteilen und zu bearbeiten, er habe ursprünglich mit v. 6 einen Zweizeiler gebildet. Und diese Frage müssen wir bejahen. — In v. 6 ist von der Vertilgung von גוים für alle Zeiten die Rede. Dazu aber paßt sachlich vorzüglich das, was mit חרבות לנצח, und was mit אבד זכרם gemeint ist. Und da ferner in v. 7 von ערים die Rede ist, so würde auch das sich ganz vortrefflich zu dem Plural גוים gesellen. Denn wenn גוים bis auf ihren Namen völlig ausgetilgt werden, so schließt das natürlich in sich, daß auch alles, was ihren Namen lebendig erhalten könnte, also z. B. ihre Städte, vom Erdboden vertilgt werden muß. M. E. kann es demnach nicht zweifelhaft sein, daß wirklich v. 7 die zweite Verszeile zu der נ-Strophe enthalten muß, daß wir also auch von diesem Gesichtspunkte aus an ihre kritische Rekonstruktion herantreten dürfen.

Nun sind wir verpflichtet, nach Möglichkeit das überlieferte Wortmaterial festzuhalten und nur da kritisch einzugreifen, wo es sich als unumgänglich erweist. Ohne Bedenken können wir aber die Worte חרבות לנצח festhalten. Ich erinnere dazu an die gleichbedeutende Verbindung חרבות עולם Jer. 49, 13; Jes. 58, 12; 61, 4. Und gerade die Stelle Jer. 49, 13 kann uns hier gute Dienste leisten. Sie steht in einem Orakel gegen Edom und kündigt an, die Städte Edoms sollten in dem kommenden Gerichte Jahwes zu חרבות עולם werden. Daß es sich auch an unserer Stelle um einen ähnlichen Gedanken handelt, mit dem Unterschiede nur, daß auf ein schon ergangenes Gericht zurückgeblickt wird, das liegt klar auf der Hand. In der zweiten Hälfte des Satzes ist ja von Städten die Rede und ihrer völligen Vertilgung, selbst ihrer Austilgung aus der Erinnerung. Nach den Gesetzen des rhythmischen Parallelismus kann nun freilich im ersten Halbverse der Verszeile nicht von Städten die Rede gewesen sein. In den Worten האויב תמו muß ein anderes Wort stecken, wozu dann חר' לנ' Prädikat sein können. Aber woran haben wir dabei zu denken? — Da es sich um das erste Wort in der Verszeile handelt, so darf, wollen wir das richtige finden, der rhythmische Charakter des Eingangs der Verszeilen im Psalm nicht außer Acht gelassen werden. Nach ihm können wir aber nur ein zweisilbiges Wort oder doch ein Wort ins Auge fassen, in dem der Ton auf der zweiten Silbe liegt. Allen Anforderungen sowohl nach der formalen als nach der sachlichen Seite entspricht das von uns in den Text eingesetzte אַרְצָם. Vom „Lande“ der גוים konnte natürlich auch gesagt werden, es sei חרבות לנ' (wenn der Plural ursprünglich sein sollte; es könnte חרבת, so defektiv geschrieben, auch ganz gut willkürlich aus חָרְבָּה erst nachträglich hergestellt sein). Von den vier Konsonanten des Wortes würden in der überlieferten Lautgruppe ohne weiteres א und מ in die Augen fallen. ר kann man mit ב zusammenstellen, wenn man an die formelle Ähnlichkeit beider Buchstaben in der alten Schrift denkt. Möglich ist auch, daß צ in der älteren Schrift, zumal in kursiverer Form, vielleicht auch etwas nachlässig geschrieben oder etwas in Verderbnis geraten, mit ת verwechselt wurde. Setzen wir diese Möglichkeit einmal als Wirklichkeit voraus, so hätten wir die Buchstaben von ארצם in der überlieferten Konsonantengruppe genau in gleicher Aufeinanderfolge. Aber nun erhebt sich die Frage, wie konnte aus einem ארצם das werden, was wir jetzt lesen? — Ich glaube dazu dies sagen zu dürfen. Es las zunächst wirklich jemand statt צ ein ת und war dadurch, wollte er Verständnis in die Laute bringen (אֲבֹתָם wäre ja mit

dem Prädikat unvereinbar gewesen), genötigt, die Konsonanten תם für sich zu lesen und zu verstehen, wie es am nächsten lag, als Form von der Wurzel תמם. Die vorausgehenden Buchstaben אר waren nichts, aus ihnen machte er dann (ר mit ב vertauschend, s. o.) האויב. Die beiden Worte האויב תם gaben einen Sinn (תמו mag noch jüngere Lesart sein). Die Worte חר' לנצח dürfte er aber von jenen getrennt und חר' wohl als Subjekt und לנצח als Prädikat dazu angesehen haben. — So läßt sich allenfalls die Entstehung unserer überlieferten Lesart verständlich machen. Lesen wir aber so, wie ich oben vorschlage, dann ist der erste Halbvers rhythmisch und sachlich tadellos.. Das Pluralsuffix verknüpft dann auch diese Verszeile eng mit der vorausgehenden, mit der sie strophisch zusammengehört. — Im zweiten Halbverse ist jetzt auch eine Hebung zu viel. Das Wort נתשת dürfte hinzugesetzt sein (etwa, um das Schema [2 : 2] : [2 : 2] zu gewinnen?). Tilgen wir es, dann haben wir einen dreihebigen Halbvers, wie er erforderlich ist. Ein Fehler steckt aber m. E. in ועָרים. Es ist auch hier das Suffix, wie in v. 6^b und in 7^a zu lesen, also וְעָרֵיהֶם. — Nach diesen Korrekturen ist die ג-Strophe vollkommen tadellos, und ich meine, es könnte diese Gestalt vielleicht ihre ursprüngliche sein.

Von der ד-Strophe findet sich keine Spur mehr. Es läßt sich auch nicht einmal vermuten, was in ihr gestanden haben mag. Dagegen scheint's, als hätten wir die ה-Strophe im wesentlichen noch ganz erhalten. Beachtenswert ist aber die Tatsache, daß in den drei mit ה, ו und ז beginnenden Strophen von Jahwe in III. p. die Rede ist, nur eine Ausnahme, allerdings eine sehr auffällige, bietet v. 11. Von v. 14 an (ח-Strophe) wird Jahwe wieder direkt angeredet, wie in den ersten drei Strophen, aber eine Ausnahme finden wir auch da, in v. 17. In jenen drei Strophen (ה, ו, ז) wird Jahwe als gerechter Richter des gesamten Erdkreises geschildert und von ihm gerühmt, daß er sich als schützende Burg für die erwiesen, die von Unrecht bedrängt und niedergedrückt sind und ihr Vertrauen auf ihn gesetzt haben. Ihm gebührt daher Lob und Ehre nicht bloß in seiner irdischen Residenz auf dem Zion, sondern unter allen Völkern, damit auch sie erkennen, daß sein Walten überall gerecht ist und die Frevler der Buße für ihre Missetaten nicht entgehen. Man darf wohl in diesen von Jahwe als dem gerecht waltenden Richter und Herrn der Welt redenden Strophen das lehrhafte Ergebnis erblicken, das der Dichter aus den in den Eingangsstrophen angedeuteten großen geschichtlichen Erfahrungen zog, und dessen Mitteilung zugleich die Zuversicht motivieren sollte, mit der er hernach Jahwe anfleht, auch in der gegenwärtigen Not wieder zu helfen, sich als den gerecht waltenden Gott seines Volks, seiner arg bedrückten Gläubigen zu erweisen. Wir dürfen vermuten, daß in der ד-Strophe der Rückblick auf die geschichtliche Erfahrung zu ihrem Ende kam. Vielleicht leitete sie aber auch schon zu der lehrhaften, schließlich (in der ז-Strophe) paränetisch werdenden Darlegung in v. 7 resp. 8 ff. über. Haben wir mit der vermutungsweise versuchten Rekonstruktion des Anfangs der ה-Strophe das Richtige getroffen, so würde es allerdings wahrscheinlich sein, daß diese Vermutung über den Inhalt der ד-Strophe nicht allzuweit an der Wahrheit vorbeiginge.

(7.) 8. Ich bemerkte schon zu v. 7, daß das am Ende dieses Verses stehende המה abgelöst und zu v. 8 gezogen werden müsse. Allerdings das masoretische המה ויהוה ist unmöglich; darum hat die Masora המה auch zum vorausgehenden זכרם gezogen und als Verstärkung des Suffixes aufgefaßt wissen wollen. Schwerlich ist nun aber המה überhaupt ursprünglich. Es scheint vielmehr das ursprüngliche Wort, wie immer es gelautet haben mag, erst dann in המה verwandelt worden zu sein, als die sicher nicht ursprüngliche Form des nächsten Wortes entstanden war. Wie hat jedoch der ursprüngliche Wortlaut hier ausgesehen? Die Versionen helfen uns hier nicht. 𝔊 setzt die Lesart des 𝔐 schon voraus. Wir sind daher lediglich auf

Konjektur angewiesen, und vielleicht gelingt es, mit einer solchen zum Ziele zu kommen.

Mir scheint nun ursprünglich der Text gelautet zu haben, wie er im Texte dargeboten wird. Die Verbindung הנה הוא ist natürlich ohne allen Anstoß. Jer. 18, 3 findet sich im K^e^tîb sogar הִנֵּהוּ, wofür das Q^e^rê הנה הוא verlangt; auch Hiob 9, 19 ist vielleicht unter Heranziehung des folgenden ו zu lesen הִנֵּהוּ (vgl. Bibl. hebr. ed. Kittel zu den Stellen). Für jene Lesart mit הוא spricht auch והוא in v. 9. Besser liest man dann auch statt des masoretischen Imperfekts יֵשֵׁב, das notwendig wurde, sobald הנה von der Spitze des Satzes verschwunden war, das Partizip יֹשֵׁב. Die Fortführung des Satzes mit dem Perfekt כונן ist sachlich und syntaktisch auch gerechtfertigt. Der Name יהוה dürfte (auch aus rhythmischen Gründen) nicht ursprünglich sein. Allerdings setzt das auf ihn hinweisende הוא voraus, daß vorher schon der Name genannt war, ebenso auch, daß vorher schon der Übergang von der direkten Anrede an Jahwe zu der Rede von Jahwe gemacht war. Wir müssen daher, und, ich glaube, wir dürfen auch voraussetzen, daß dies in der gänzlich verlorenen ד-Strophe geschehen ist.

Mit der vorgeschlagenen Gestalt des ersten Halbverses haben wir nun aber auch eine formell und rhythmisch schöne und inhaltlich in sich geschlossene Strophe. Sie weist auf Jahwe hin als den ewigen, unwandelbar gerechten Richter, den Richter nicht bloß seines Volkes, sondern des gesamten Erdkreises, aller Völker. Auch die lautlichen, melodisch schönen Anklänge, die wir durch unsere Konjektur gewonnen haben, sprechen für diese Form des Textes. Das scharf betonte נ in הנה findet am Eingang des zweiten Halbverses seinen Widerhall in dem doppelten נ in כונן. Man beachte ferner in beiden Worten die schön wirkende Gleichheit und Verschiedenheit der Vokale: i + e einerseits und o + e andererseits. Ferner hallen לם von לעולם in לם von למשפט und שב von ישב in שפ von למשפט wieder.

Aber wie sollen wir uns die Entstehung der überlieferten Textform begreiflich machen? An dieser Frage dürfen wir nicht vorübergehen. Eine Möglichkeit, sie sich zu erklären (vielleicht gibt es auch noch eine andere), scheint mir folgende zu sein. Aus הנה הוא wurde infolge Verlustes eines der beiden aufeinanderfolgenden ה (das könnte nur Abschreibefehler sein, der allerdings schon sehr früh in der Textüberlieferung eingetreten sein müßte, jedenfalls schon eher, als die ägyptisch-alexandrinische, auf 𝔊 hinführende Texttradition sich von der palästinensischen abgezweigt hat): הנהוא. Setzen wir nun voraus, die vorausgehende Strophe sei inzwischen auch schon verloren gewesen, oder setzen wir voraus, es sei auch in ihr noch Jahwe direkt angeredet gewesen, so liegt die Annahme nicht besonders fern, es habe jemand das Bedürfnis empfunden, jenes א von dem einstigen הוא, in dem er möglicherweise eine Abbreviatur von ארני zu sehen glaubte, durch יהוה zu ersetzen, um dem Leser zu sagen, der, von dem jetzt in dritter Person geredet werde, sei niemand anders als der, der vorher mit „Du" angeredet wurde, es sei Jahwe. Stand nun הנהויהוה im Texte, so konnte dies natürlich ganz richtig, wenn auch dem rhythmischen Schema des Verses widersprechend, הִנֵּהוּ יהוה gelesen werden; indes, man scheint später (das beweist jedenfalls das Q^e^rē in Jer. 18, 3, aber auch wahrscheinlich das K^e^tîb in Hiob 9, 19) an der Form הִנֵּהוּ Anstoß genommen zu haben (ob mit Recht oder Unrecht, haben wir hier nicht zu untersuchen). Die Folge war, man trennte ויהוה ab und ließ damit natürlich den folgenden Satz beginnen; הנה konnte und wollte man auch nicht unterdrücken, konnte es aber, wegen des folgenden ו, auch nicht mit dem folgenden Satz verbinden, war also genötigt, es mit dem vorausgehenden zu verknüpfen. Dies war auch in der Form הנה, wenn man sie als Pron. III. plur. fem. הֵנָּה las, möglich, indem man das Pronomen als Verstärkung des Suffixes des vorausgehenden Wortes ansah und es natürlich auf das feminine ועָרים

bezog. Die Schreibung המה ergab sich dann aus der Schreibung זכרם statt זכרן. Es ist ja genügend bekannt, wie oft die maskuline Form des Pron. III. plur. statt der femininen vorkommt. — Ich meine, die Entwicklung des Textes zu der heute vorliegenden Gestalt ließe sich so ohne besondere Mühe gut begreifen. Ist das keine Täuschung, dann haben wir die ה-Strophe in ursprünglicher Gestalt wiedergewonnen.

9. Aus rhythmischen Gründen muß das hinter תבל stehende בצדק fallen. Es ist im Satze auch überflüssig, weil im zweiten Halbvers ja kommt, was es sagen will. — Übrigens bietet diese Verszeile in der überlieferten Gestalt das Versschema 4 : 3, und das wiederholt sich sogleich wieder in v. 10, vielleicht nach Absicht der Punktatoren auch in v. 11, sicher in v. 12. 13. 14. Von v. 16 an (v. 15 ist vielleicht in 𝕸 3 : 4?) stehen wir wieder vor einer anderen Versgestalt. Indes, dieser Wechsel in den Versschemataten ist nicht ursprünglich. Die Tatsache einerseits, daß die zweiten Halbverse dreihebig sind, andererseits, daß die ersten Halbverse durch Ausscheidung nicht unbedingt zum Inhalt notwendiger Worte auf drei Hebungen leicht reduziert werden können, rechtfertigt, wenn wir auf kritischem Wege das Schema 3 : 3 auch in diesen Versen und Strophen wiederherstellen.

10. Auch in der aus v. 10. 11 bestehenden Strophe erwarten wir eher eine Fortsetzung der Schilderung dessen, was Jahwe um seiner Gerechtigkeit willen für der Hilfe Bedürftige ist, als den Ausdruck eines Wunsches, er möge dies oder das sein. Die masoretische Aussprache וִיהִי bietet aber letzteres. Wenn die Konsonanten sicher überliefert sein sollten, so würde man sicher besser lesen וַיְהִי (𝔊 καὶ ἐγένετο). Aber ich glaube, es ist hier wie in v. 9 וְהוּא zu lesen. Dann ist auch das, ohnehin rhythmisch unhaltbare, יהוה ohne Bedenken zu streichen. Es ist im Zusammenhang ja auch überflüssig und nur durch die überlieferte Verbalform herbeigeführt. Die ו-Strophe schließt sich mit v. 10 in der oben gebotenen Fassung sachlich und formell ganz vortrefflich an die vorausgehende an. Ob aber alle übrigen Worte in v. 10 in ursprünglicher Gestalt überliefert sind, das lasse ich dahingestellt. לעתות בצרה kehrt zwar 10, 1 wieder, aber ganz sicher ist darum seine Überlieferung doch nicht.

11. Äußerst auffällig und schwerlich unanfechtbar ist die Gestalt dieser Verszeile. Das Schema 3 : 3 läßt sich unschwer gewinnen, indem man יודעיך statt יודעי שמך schreibt, da die Fälle nicht selten sind, wo statt der unmittelbaren Beziehung auf Jahwe von jüngerer Hand und unter der Einwirkung gewisser Wandlungen im religiösen Glauben der „Name" zwischeneingeschoben ist, ferner indem man im zweiten Halbverse das auch hier — selbst trotz der direkten Anrede — überflüssige יהוה am Schluß tilgt und entgegen der offenbar von der Überlieferung gewollten rhythmischen Betonung die Anfangsworte liest und betont, wie im Texte angegeben ist. Auch macht es natürlich keine Schwierigkeiten, am Anfang der Verszeile 'יבט statt 'ויבט, oder besser wohl auch 'וַיִּבְטְ, zu lesen. Die masoretische Lesung 'וְיִבְט, die auch 𝔊 (καὶ ἐλπισάτωσαν) voraussetzt, ist durch die direkte Anrede Jahwes bedingt. Aber höchst sonderbar ist und bleibt der Umstand, daß allein in dieser Verszeile innerhalb der drei Strophen (ה, ו, ז) wieder Jahwe direkt angeredet wird. Man erwartet auch in dieser zweiten Verszeile der Strophe zunächst nur eine objektive Aussage über das, was Jahwe für die ist, die ihn nach seinem wirklichen Wesen kennen. Lautete die Verszeile etwa so:

יבטחו בו יודעי שמו　　　　כי לא עזב דרשיו

so würde sie sich glatt und auch inhaltlich vortrefflich mit der ersten Verszeile zu einer höheren Einheit, zur Einheit der Strophe zusammenschließen. Durch das unerwartete „Du" Jahwes wird aber jedenfalls die formale Einheit der Strophe gestört, und ich glaube nicht, daß das ohne weiteres für ursprünglich gehalten werden darf. Den sonst gültigen und, soweit ich sehe, auch überall beobachteten strophischen Gesetzen entspricht dieser Bruch innerhalb der Strophe nicht. Allerdings müssen

wir uns zunächst beruhigen bei der überlieferten Form des Textes dieser Verszeile. Aber für ursprünglich halte ich diese Form nicht. — Unterlassen möchte ich indes nicht, auf die Möglichkeit hinzuweisen, daß das Suff. II. p. sing. seinen Ursprung einer Verlesung verdankt. Es gibt in den kursiveren Formen der älteren Schrift für ו und ך sehr ähnlich aussehende Gestalten. Es brauchte also nur statt בו von jemand בך gelesen zu werden, so ergab sich die Änderung von שמו in שמך, von דרשיו in דרשיך von selbst. Beachtet man diese Möglichkeit, so wäre es vielleicht doch nicht allzu kühn, die oben angeführte Form der Verszeile in den Text einzufügen, um so mehr, als wir dann auch das überlieferte שם beizubehalten vermöchten. Für die Festhaltung von שם ließe sich auch auf den Zusammenklang des Zischlautes am Ende beider Halbverse hinweisen. Im übrigen mache ich auch auf die durch beide Halbverse in obiger Fassung hindurchklingenden dunklen Vokale (u, o, au) aufmerksam. Andere lautlichen Zusammenklänge wird man auch leicht heraushören.

12. 𝔐 liest יֹשֵׁב צִיּוֹן. Man zieht dies gewöhnlich als Attribut zu dem vorausgehenden ליהוה. Ob mit Recht, lasse ich dahingestellt. Eins ist aber sicher, daß wir in diesem Halbvers ein Wort um des Rhythmus willen streichen müssen, und wo wir das zu streichende Wort zu suchen haben, kann nicht zweifelhaft sein. Weder זמרו, noch ליהוה, noch ציון sind entbehrlich, wohl aber ist ישב überflüssig. Aber seinen letzten Konsonanten ב müssen wir auch festhalten und als Präposition mit ציון verbinden. So steht בציון dem בעמים genau parallel. Auch sachlich ist dann der Parallelismus der beiden Halbverse in trefflicher Ordnung. Die Ausführung der Aufforderung זמרו mußte natürlich auf dem Zion geschehen; sie erfolgte bei den Gottesdiensten (vgl. dazu v. 15). Die Forderung הגידו konnte auch in der Völkerwelt verwirklicht werden.

13. 𝔐 beginnt: כי דרש. Zu der Beseitigung des כי vgl. oben. — 𝔐 liest ferner אותם זכר, aber אותם muß aus rhythmischen Gründen fallen. Es ist auch grammatisch etwas unbequem. Es nimmt das am Ende der Verszeile erst kommende עניים vorweg, obwohl dort dies Wort im Genetiv steht. Fehlt אותם, so wird der Satz jedenfalls glatter, dann bleibt das Objekt zunächst unausgesprochen und fügt sich erst nach dem parallelen לא שכח an.

14. 𝔐 חָנְנֵנִי, möglich, aber schwerlich ursprünglich. — ראה עניי ist auch von der Masora durch Makkef zu einer rhythmischen Einheit verbunden. Dahinter liest 𝔐 noch מִשֹּׂנְאָי. Das verbindet sich äußerst schwer mit dem Vorausgehenden. Jedenfalls lehrt der Rhythmus allein schon, daß das Wort nicht ursprünglich ist. Vielleicht ist die Vermutung (de Lagarde) richtig, daß es aus מְנַשְּׂאִי hergestellt ist. Es würde dann in der Bedeutung gleich מרוממי und das eine Wort Glosse (oder Variante?) zu dem anderen sein. Für ursprünglich halte ich aber das an zweiter Stelle stehende Wort, nur nicht in der überlieferten Form. Allerdings kann מרוממי וג׳ als Apposition zu dem Vokativ יהוה aufgefaßt werden. Aber nach dem Inhalt des ersten Halbverses erwartet man auch im zweiten Halbverse eher noch eine weitere Bitte um die göttliche Gnadenhilfe. Ich habe daher geglaubt, ohne besondere Bedenken רוֹמְמֵנִי lesen zu sollen. Vielleicht ist das מ noch zu dem vorausgehenden Worte zu ziehen und dies dann מְשֹׂנְאִים zu lesen. Sollte dies die richtige Form dieses Wortes sein, dann müßte man doch wohl von der Annahme absehen, es stecke in ihm eine Glosse (oder Variante) zu dem folgenden Worte. Dann müßte es in dieser Form ein erklärender Zusatz zu dem עניי sein. Indes, wie immer die Sache liegen mag, jedenfalls entspricht der Text so, wie er oben gelesen wird, dem Rhythmus und auch den Anforderungen des inhaltlichen Parallelismus der beiden Halbverse.

15. 𝔐 liest כָּל־תְּהִלָּתֶיךָ. Ist, wie die Punktation will, das Substantiv singularisch zu verstehen, und das dürfte wohl das richtige sein, dann ist כל sicher Zusatz und wieder zu beseitigen. Der Vers ist jedenfalls ohne כל ebensogut als mit כל. — Ferner

liest 𝔐 im zweiten Halbverse: בשערי בת־ציון, aber das ist rhythmisch unmöglich. Die שערי מות in v. 14 haben irgend einen Leser oder Bearbeiter verführt, hier die Tore Zions einzufügen und zugleich statt des einfachen ציון obendrein noch בת־צ׳ in dem geläufigen Sinne zu schreiben. Sicher hat hier ursprünglich, genau so wie v. 12, nichts als בְּצִיּוֹן gestanden. Mehr erträgt das rhythmische Schema auch nicht, und sachlich genügt es ja auch.

16. 𝔐 liest בשחת עָשׂוּ . . und ברשת זו טָמָנוּ נלכ׳. Diese Textgestalt muß nach dem Schema 4 : 4 oder (2 : 2) : (2 : 2) gelesen werden. Dasselbe Schema bietet v. 17 in der überlieferten Gestalt, hernach auch wieder v. 19. 21, aber nicht v. 18 (3 : 3), auch nicht v. 20 und 10, 1, die beide das Schema 4 : 3 zeigen. Es bedarf nun schwerlich noch einer Rechtfertigung, wenn wir diesen formalen Wirrwar nicht für ursprünglich halten, sondern glauben, auch diesen Verszeilen wieder zu dem ursprünglichen Schema 3 : 3 verhelfen zu müssen. — Zu diesem Ende müßten wir — doch, ob unbedingt, darüber nachher — in v. 16 die Relativsätze עשׂו und זו טמנו streichen. Sie sind sachlich nicht gerade erforderlich, da das, was sie sagen wollen, sich im ganzen auch unschwer aus dem Zusammenhang ergeben würde. Ich wage es, danach den Text zu lesen. Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß im ersten Halbverse allenfalls בשחת עשׂו formell unter einen Hochton gebracht werden könnte. Die Breite der Senkung würde nicht regelwidrig groß. Allerdings ist diese formale Möglichkeit darum sehr bedenklich, weil עשׂו grammatisch eigentlich ein selbständiger Satz ist, der zu בשחת eine allerdings sehr wichtige nähere Bestimmung hinzubringt, aber doch auch das logische Gewicht des von ihm bestimmten Wortes im Rhythmus des Satzes nicht einfach vernichten darf. Darum ist es wahrscheinlicher, daß עשׂו Glosse ist. Ebenso ließe sich vielleicht im zweiten Halbverse בְּרִשְׁתָּם lesen und annehmen, das schließende ם habe sich nachher bei der Einfügung des טמנו (das ja sachlich ganz vortrefflich ist) in זו aufgelöst.

17. 𝔐 beginnt die Verszeile נודע יהוה. In diesem Halbvers ist rhythmisch ein Wort zu viel; ebenso im zweiten Halbvers, wo 𝔐 בְּפֹעַל כַּפָּיו liest. In der oben gebotenen Form (die Lesung נוֹקַשׁ wie in den Versionen statt des masoretischen נוֹקֵשׁ jedenfalls vorzuziehen) ist die Verszeile formell tadelfrei, auch fügt sie sich sachlich gut mit der ersten Verszeile der Strophe zu einer Einheit zusammen. Aber ob das ihre ursprüngliche Gestalt ist, das halte ich für sehr fraglich. — Zunächst habe ich ernste Bedenken gegen die Ursprünglichkeit von רשע. Dieser Singularis kommt innerhalb Ps. 9 sonst nicht vor. Es ist sonst die Rede von den גוים, auch von den רשעים (v. 18), auch vom אנוש, aber in welchem Sinne dies gemeint ist, zeigt recht klar v. 21ᵇ. Allerdings kommt dann רשע auch wieder vor in den zum ursprünglichen Liede gehörigen Schlußstrophen von Ps. 10 vgl. v. 13. 15, dagegen in 10, 16 finden wir wieder die גוים und 10, 18 אנוש. Daß der Singularis רשע in 9, 17 ursprünglich sei, ließe sich begreifen, wenn wir annehmen, der Satz solle nur den allgemeinen Gedanken aussprechen, der רשע, gleichviel, wer eigentlich geschichtlich damit gemeint ist und auch wie viele damit charakterisiert werden sollen, verfalle der göttlichen Gerechtigkeit. So muß man sicher auch das רשע in 10, 13. 15 auffassen, wenn es dort wirklich ursprünglich sein sollte, und seine Anwesenheit im Texte nicht vielmehr auf den Einfluß des großen vorangehenden Einschubs bezogen werden dürfte. Halten wir רשע fest, dann ist um des Rhythmus willen vorher entweder bloß בְּפָעֳלוֹ (oder בפָעֳלוֹ) zu lesen oder בכפיו, wie ich im Text vorschlage. Aber der überlieferte Ausdruck בפעל כפיו scheint mir doch so charakteristisch, daß ich ihn lieber festhalten möchte, und ich glaube in der Tat, die masoretische Lesung נוֹקֵשׁ, die als Subjekt hierzu „Jahwe“ voraussetzt, also auch „das Werk seiner Hände“ als Jahwes Werk betrachtet wissen will, bewegt sich auf richtiger Bahn. Sollte dieser Halbvers ursprünglich folgendermaßen gelautet haben:

ובפֹּעַל כפיו נוקֵשׁ? Subjekt zu dem Satze würden dann die גוים in v. 16 sein. — Auch im ersten Halbvers kann ich in Wahrheit nicht glauben, daß das an der Spitze stehende נודע ganz und gar willkürlich hinzugesetzt ist. Eher scheint mir das recht platte עשה bedenklich. Aber die überlieferte Form נודע halte ich auch nicht für ursprünglich. „Er machte sich kund" — so ließe es sich ja gewiß gut wiedergeben — und dann ergänzend und erläuternd dazu: „Gericht machte (veranstaltete) er" will mir nicht recht poetisch erscheinen, und wenn man aus Gründen des Rhythmus עשה tilgt, dann muß man zwar vorher במשפט lesen, aber nach meinem Gefühl wird dann das נודע noch weniger schön. Ob man lesen darf: נוֹעַד („es stellte sich Jahwe" — nämlich den גוים —)? Man müßte auch dann במשפט lesen. Gewißheit ist leider hier nicht zu erreichen.

18. 𝔐 לשאולה, aber vielleicht Vermischung zweier möglicher Redeweisen: לשאול oder שאולה. — 𝔐 liest ferner כל גוים. Das ist rhythmisch natürlich ganz gut, aber das parallele רשעים und das bloße גוים sonst im Liede legt die Streichung des sachlich unnötigen כל sehr nahe. Sonst ist die Verszeile formell gut überliefert.

20. Um die כ-Strophe zu gewinnen, hat man schon längst v. 20 vor v. 19 gestellt. Die durch diese Umstellung strophisch zusammengefügten Verszeilen vereinigen sich auch inhaltlich leidlich miteinander. Man muß ja damit rechnen, daß der Zwang des Akrostichons zuweilen zu nicht glatten strophischen Gebilden führen kann. — Da in v. 20 nach dem Inhalt von v. 18 die Anrede an Jahwe nicht wohl entbehrt werden kann, auch es unmöglich ist, die Worte אל יעז אנוש als rhythmische Einheit aufzufassen und zu lesen, so muß, um den Halbvers auf drei Hebungen zu reduzieren, קומה gestrichen werden. Gewiß paßt es ganz vortrefflich in den inhaltlichen Zusammenhang, aber es ist doch auch bei dem jussivischen Charakter aller Verbalausdrücke in der Strophe nicht unbedingt nötig. Übrigens mache ich aufmerksam auf den inhaltlichen, teils gegensätzlichen, Parallelismus zwischen אל יעז אנוש in v. 20ª und שאולה · · · · in v. 19ª, ebenso zwischen · · על פניך in v. 20ᵇ und שכחי אלהים in v. 19ᵇ.

19. 𝔐 liest: כי לא לנצח וגו׳ und am Ende תאבד לעד. Der Rhythmus fordert die Streichung der beiden Ausdrücke für „in Ewigkeit". Es sind Zusätze, die bestimmt sind, den im Satze ausgesprochenen Gedanken zu steigern. Aber ohne sie ist der Satz im Zusammenhange jedenfalls ebenso kräftig und gut.

21. 𝔐 שיתה יהוה, aber יהוה nach dem engen Anschluß dieser Strophe an die vorhergehende ganz unnötig. Es weiß der aufmerksame Leser oder Hörer ohne weiteres, wer mit dem Imperativ angeredet ist. Jedenfalls fordert der Rhythmus die Streichung des Namens, der allein in dem Satz des ersten Halbverses überflüssig ist. — Statt des masoretischen מורה (obwohl schon 𝔊 es gelesen und zwar = מוֹרֶה = νομοθέτης) ist zweifellos mit den jüngeren griechischen Versionen (Ἀ Θ Ε), Targum und Hieronymus מוֹרָא zu lesen. Die Beziehung des Pronomens in להם nicht auf die in v. 19 genannten עניים, sondern über v. 19 hinweg auf die in der י-Strophe dem göttlichen Gericht empfohlenen גוים ist für den aufmerksamen Leser oder Hörer auch selbstverständlich. Sonst könnte man ja allenfalls auch vermuten, es sei dafür לגוים zu schreiben. — 𝔐 liest im zweiten Halbvers ידעו גוים, aber גוים ist des Rhythmus wegen zu tilgen und wohl Glosse. Sie ist ebensowenig nötig wie vorher יהוה.

X, 1. Diese Verszeile erhält sofort ihr rechtes rhythmisches Maß, wenn wir auch in ihrem ersten Halbverse יהוה beseitigen, das natürlich hier ebensowenig nötig ist, wie 9, 21, wenn die Verszeile als Teil der ל-Strophe im Zusammenhang mit den vorausgehenden Strophen gelesen wird.

*   *

Nun folgt die große Lücke. Ob die sechs, jetzt verlorenen Strophen absichtlich beseitigt worden sind oder irgend einem schweren Unglück in der Überlieferung des Textes des Liedes zum Opfer gefallen sind, wer will darüber eine positive Meinung äußern! Auffällig ist, daß von der ל-Strophe nur eine Zeile verloren gegangen ist, dagegen die erste, wie es scheint, in ganz tadellosem Zustand erhalten blieb. Auffällig ist dem gegenüber dann ebenso wieder, daß am Ende die צ-Strophe ganz verloren ist und die ק-Strophe mit einer vielleicht gar nicht so gewichtigen Ausnahme in der ersten Verszeile, allem Anscheine nach gut erhalten ist. Stärkere Verderbnis zeigt dann erst die ר-Strophe, aber tatsächlich auch sie allein. Diese Tatsachen könnten wirklich zu der Meinung führen, es habe jemand die sechs und eine halbe Strophen mit Absicht beseitigt. Allerdings denkbar wäre auch, daß diese Strophen eine Kolumne in der allen unseren Textzeugen zuletzt zugrunde liegenden Buchrolle ausgefüllt hätten, und daß diese Kolumne verloren gegangen sei. Es würde sich auch so begreifen lassen, daß die Lücke so geartet ist, wie wir sie vor uns sehen. Natürlich konnte in einem alphabetischen Liede der Verlust nicht unbemerkt bleiben, und dann natürlich mußte auch leicht jemand das Bedürfnis empfinden, die Lücke nach Möglichkeit, wesentlich mit einem sachlich passenden Ersatz, auszufüllen. Und als eine solche Ausfüllung könnten wir die fünf jetzt, sachlich ja nicht übel in den Gedankenaufbau des großen Liedes passenden Strophen ansehen.

Charakteristisch für diese Ersatzstrophen ist die Tatsache, daß in ihnen einerseits der רשע im Singular und andererseits der עני ebenfalls im Singular das gewöhnliche Objekt der poetischen Ausführungen ist. In den Strophen des alten alphabetischen Liedes sind die גוים oder רשעים (allerdings, wie oben zu 9, 17 schon erwähnt wurde, in den letzten Strophen 10, 12ff. auch רשע) und die עניים (zuweilen auch ענוים geschrieben) das Objekt, um das es sich handelt. Das scheidet also auch die fünf Strophen ihrer Herkunft nach von dem alphabetischen Liede, und es zeigt zugleich, daß derjenige, der die fünf Strophen einfügte, diese als eine im wesentlichen unabänderliche literarische Größe irgendwoher nahm, weil sie ihm geeignet erschienen, die Lücke sachgemäß auszufüllen. In ihrem Anfange aber macht diese Strophenreihe auf mich nicht den Eindruck der Vollständigkeit, und ob man das vom Ende sagen kann, muß wenigstens ich auch dahingestellt sein lassen. Wahrscheinlich haben wir in ihr nur einen Teil eines anderen größeren Liedes, dessen sich der Ergänzer des alphabetischen Liedes erinnerte.

2. 𝔐 liest im Anfang בְּנָאֽוֹת. Ohne sachlichen und im wesentlichen auch ohne rhythmischen Unterschied kann man wie im Texte vorgeschlagen lesen. Lautlich ist diese Lesart aber für mein Gefühl leichter und volltönender. — Die rhythmische

Zusammenfassung der beiden Worte ידלק עני ist auch ohne Bedenken. Ja, der besondere Nachdruck, der im logischen Gefüge des Satzes auf dem עני gegenüber dem רשע ruht, bewirkt schon beim verständnisvollen natürlichen Lesen des Satzes eine schwächere Betonung des ידלק, und eine völlige Enttonung findet ja auch nicht statt, vielmehr erhebt sich die Stimme von der Anfangssilbe in regelmäßiger Steigerung bis zu der mit dem höchsten Gewicht auszusprechenden Schlußsilbe ני. — Sehr zweifelhaft ist die überlieferte Gestalt des zweiten Halbverses: יתפשו במזמות זו חשבו. Der Plural des Subjektes wird gewöhnlich auf רשע bezogen, dies also kollektivisch aufgefaßt. An sich ist diese Auffassung von רשע natürlich möglich, aber ob hier auch richtig, das ist doch eine andere Frage. Man darf nicht übersehen, daß in den weiterhin folgenden Versen, zunächst vor allem in den eingeschobenen Strophen, vom רשע überall im Singular geredet wird. Bezieht sich also wirklich der Satz v. 2[b] auf den רשע, dann läßt sich der Plural nur aus dem Umstande erklären, daß die Strophen des Einschubs mit den Strophen des alphabetischen Liedes in Verbindung gebracht sind, denn in ihnen ist ja von den gefährlichen Widersachern des betenden und klagenden Subjekts, innerhalb Ps. 9 genau genommen und mit nur einer Ausnahme in 9, 17 (aber vgl. oben), überall im Plural die Rede. Beachten wir aber nur die Strophen des Einschubs, und das ist doch wohl das Natürliche, dann können wir kaum daran zweifeln, daß ursprünglich in v. 2[b] auch der Singular stand, wenn aus dem ersten Halbverse רשע als Subjekt hinzuzudenken ist. — Aber, so muß ich doch fragen, ist denn wirklich der רשע im zweiten Halbverse Subjekt? Es liegt m. E. nach dem Parallelismus der Sätze doch sehr viel näher, auch in diesem Halbverse etwas ausgesagt zu finden, das den עני angeht, das seine Notlage und Gefährdung, die ihm vom רשע bereitet wird, weiterhin schildert. Und mir scheint in der Tat hier ausgesagt werden zu sollen, der עני werde von den Ränken erfaßt, die der רשע wider ihn ersinnt. Gerade der Umstand, daß עני den Satz vorher schließt, macht's ganz leicht, den עני sofort auch als Subjekt zum folgenden, nun natürlich auch singularisch zu lesenden Verbum zu ziehen. Und der denkende Leser oder Hörer wird auch keinen Augenblick zweifelhaft sein, wer zu dem Verbum im Relativsatz Subjekt ist. — Fassen wir so v. 2[b], dann wird auch die ganze Strophe (v. 2. 3) inhaltlich einheitlich. Dann bringt sie in allen Halbversen, in schönem und bedeutungsvollem Wechsel der Beziehungen zum wirklichen Leben und Tun des רשע, das dem עני so empfindlich fühlbar werdende hochmütige, ränkevolle, eigennützige und selbst vor direkter Verhöhnung Jahwes sich nicht scheuende Treiben des רשע zum Ausdruck.

3. 𝔐 כי הלל, aber כי schon wegen des rhythmischen Charakters des Verseingangs zu beseitigen; natürlich ist es überflüssig. Ferner liest 𝔐 עַל־תַּאֲוַת נַפְשׁוֹ, aber, da im Satze רשע nicht wohl entbehrlich ist, so muß aus rhythmischen Gründen נפש gestrichen und gelesen werden, wie im Texte vorgeschlagen ist. Es sagt ja genau dasselbe. — Im zweiten Halbvers lesen wir וּבֹצֵעַ. Gewiß läßt sich das als Attribut zu dem als wirkliches Subjekt zu ergänzenden רשע ohne Mühe verstehen und übersetzen: „und hat er Gewinn, so . . .“. Aber ich glaube, ursprünglich hat hier eine Form des Ausdrucks gestanden, die dem vorhergehenden על תאותו parallel und ihr auch ähnlicher war. Das Subjekt aber wirkte tatsächlich aus dem ersten Halbverse weiter und bedurfte keines Ersatzes. Ich möchte daher, wenigstens an dieser Stelle, die Lesung vorschlagen: וּבְבִצְעוֹ „und bei seinem Gewinn . . .“. Das könnte dann hinter תאוה ganz gut im Sinne von „Gewinnsucht“ verstanden werden (vgl. zu dieser Bedeutung von בֶּצַע Jes. 57, 17). — Hinter ברך liest 𝔐 noch נאץ, aber das ist offenbar nur lexikalische Glosse zu dem euphemistischen בֵּרֵךְ; es zerstört auch den Rhythmus.

4. In 𝔐, wo der Satz beginnt רָשָׁע כְּגֹבַהּ אַפּוֹ, fehlt ein Verbum, aber es kann

kaum entbehrt werden. רשע dürfte nur ein Schreibfehler für אמר (vgl. v. 6) sein oder, was ich auch für möglich halte, es ist אמר vor רשע (infolge einer gewissen Ähnlichkeit der Schriftzüge in der älteren Schrift in kursiver Form) bei einer Abschrift ausgefallen. Freilich müßte רשע auf alle Fälle gestrichen werden, weil es nach v. 3 ebenso überflüssig wie rhythmisch störend sein würde. Auch כגבה אפו kann, da es nach meinem Gefühl unbedingt mit zwei Hebungen gelesen werden muß, dann aber der erste Halbvers vier Hebungen erhalten würde — die Cäsur liegt hinter ירדש —, nicht ursprünglich sein. Einfaches כְּגָבְהוֹ sagt ja genau dasselbe, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß der überlieferte Ausdruck, übersetzt etwa: „gemäß seiner Hochnäsigkeit“, besonders kräftig ist. Aber derselbe Mann, der vorher נפש zu תאוה glaubte hinzusetzen zu sollen, kann auch hier das Bedürfnis verspürt haben, das אף einzufügen. — Im zweiten Halbvers ist in מזמותיו der Gegenton auch zum Hochton zu machen. Wir sehen aber auch hier, wie in Ps. 2, 3, daß dem Worte vorne eine Verstärkung durch ein proklitisches Wort geschaffen wird.

5. Ob statt יחילו etwa יַצְלִיחַ zu lesen ist, mag dahingestellt bleiben. Die masoretische Lesart scheint auch erträglich. — Hinter בכל עת bietet 𝔐 noch folgende Worte מָרוֹם מִשְׁפָּטֶיךָ מִנֶּגְדּוֹ. Die überlieferte Lesung des ersten Wortes macht den Satz nur sehr schwer verständlich. Man lese מֵרוּם. So ist der Satz leichter verständlich und gibt in guter grammatischer Anknüpfung an das Vorausgehende einen Grund dafür an, was vorher gesagt ist. Aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dieser Satz ein glossatorischer Zusatz ist. Der zweite Halbvers der Verszeile liegt in v. 5^b^. Ob כל vor צור' ursprünglich, ist mir fraglich, aber rhythmisch ist nichts gegen es einzuwenden.

6. Der zweite Halbvers lautet in 𝔐: לדר ודר אשר לא בְרָע, aber das ist ein kaum verständlicher Satz, mindestens aber bieten die drei letzten Worte einen grammatisch so ungeschickten, ja, genau genommen, unmöglichen Satz, daß man an Ursprünglichkeit derselben nicht denken darf. Mir scheint אשר erst eingefügt, als der Schluß des Halbverses zu der Form לא ברע verdorben war. Lesen wir אֲרָע (ich sage nicht, daß es die ursprüngliche Lesart sei, aber es gibt einen guten Sinn) und streichen wir אשר wieder, dann ist der Halbvers auch rhythmisch in Ordnung. Der überlieferte Text müßte vierhebig gelesen werden.

7. In diesem Verse sind die ohnehin recht fühlbar nachhinkenden Worte ומרמות ותוך (sie folgen hinter מלא) und ebenso am Ende der Verszeile das sachlich neben עמל überflüssige און als Zusätze zu streichen, die die an sich auch schon recht viel sagenden Ausdrücke אָלָה und עָמָל noch steigern sollten. Der Rhythmus ist nach ihrer Tilgung sofort gut.

8. In dieser Verszeile ist auch ein Einschub, der an sich einen dreihebigen Halbvers enthalten würde, der sich aber aus sachlichen und strophischen Gründen als Zusatz kennzeichnet. Das hinter חצרים (das übrigens nicht nach 𝔊 μετὰ πλουσίων zu ändern ist; es ist sicher ursprünglich) stehende: במסתרים יהרג נקי würde ja ganz gut als zweiter Halbvers zu dem vorhergehenden passen, wenn nichts weiteres mehr folgte. Aber das יהרג steht doch jetzt sachlich übel vor dem, was wir weiter in v. 8 und v. 9 lesen. Hier handelt es sich überall um das, was der רשע anstellt, um den עני zu fangen; er muß ihn aber erst in seiner Gewalt haben, ehe er ihn erwürgen kann. Wer sodann die aus v. 8. 9^a^ gebildete Strophe überschaut, wird sofort erkennen, daß in ihr in allen ihren Halbversen von dem hinterhaltigen Wesen und Treiben des רשע geredet wird, daß das also der die Strophe füllende leitende Hauptgedanke ist. Dagegen die Tatsache, daß er den heimtückisch Verfolgten in seine Gewalt bekommt und ihn vergewaltigt, und das, was er sich selbst dabei denkt, das zum Ausdruck zu bringen, ist erst die Aufgabe der nächsten Strophe. Ich glaube, es bedarf keiner weiteren Begründung, wenn ich jene Worte auch als Glosse

betrachte und beseitige. So erhalten wir dann in v. 8 eine rhythmisch nach jeder Richtung ganz vortreffliche Verszeile. — Die Lesung לְחֶלְכָּה statt masor. לְחֵלְכָה bedarf meiner Rechtfertigung nicht mehr.

9[a]**.** Hier steht in 𝔐 nach dem ersten יארב das natürlich sachlich richtige בַּמִּסְתָּר, aber es ist nichts als eine recht überflüssige Glosse. Am Ende des ersten Halbverses liest 𝔐 בְּסֻכֹּה (vgl. dazu Jer. 25, 38), aber vielleicht ist mit anderen wie im Texte vorgeschlagen zu lesen. — V. 9[b] ist zur folgenden Strophe zu ziehen.

9[b]**. 10.** 𝔐 liest v. 9[b]: יַחְטֹף עָנִי בְּמָשְׁכוֹ בְרִשְׁתּוֹ. Die beiden ersten Worte führen das am Ende der vorhergehenden Strophe Gesagte, auch formell, kraftvoll und schön weiter, aber die beiden letzten Worte sind nach meinem Gefühl recht prosaische Ausmalung. „Er fängt ihn weg": mehr erwartet man nicht; daß er sich dazu eines Netzes oder sonst eines Fanggeräts bedienen und den Überfallenen mit demselben an sich ziehen muß, kann man sich schon denken; es bedarf jedenfalls keiner besonderen Erwähnung. Beseitigen wir diese beiden Worte, dann erhalten wir mit dem in v. 10 überlieferten Wortmaterial (das am Ende stehende pluralische חלכאים ist ohne allen Zweifel glossatorische Beifügung und kann außer Betracht bleiben) sofort eine formell gute Verszeile und, was besonders zu beachten ist, auch das sonst so viele Schwierigkeiten bereitende ודכה wird sofort klar (vgl. dazu 𝔊 . . . ταπεινώσει αὐτόν, ebenso auch ℭ). Lesen wir dies, wie im Texte vorgeschlagen, so fügt sich das Wort grammatisch als Perf c. Waw consec. glatt an die Worte יחטף עני an, und der Satz ist dann auch sachlich in vollkommener Ordnung. Ganz vortrefflich erweist sich dann auch das Asyndeton ישח וג׳. Ich denke, die Verszeile in der von mir gebotenen Gestalt wird sich dem Leser von selbst schon als richtig empfehlen.

11. 𝔐 hat am Ende der Verszeile noch לָנֶצַח, das aber hier wie sonst oft überflüssig und rhythmisch störend ist; es ist auch hier Zusatz.

* *

12. 𝔐 liest: קומה יהוה אֵל נְשָׂא יָדֶךָ. Unzweifelhaft ist das nicht der ursprüngliche Text. Schon grammatisch ist das nur hier vorkommende נְשָׂא bedenklich (vgl. sonst nur noch נְסָה 4, 7). Sehr auffällig ist aber auch das vokativische אֵל überhaupt und besonders noch יהוה. Gewiß läßt sich die Aufforderung, Jahwe möge seine Hand erheben, natürlich um den Seinen zu helfen und ihren Bedrängern zu wehren, im Zusammenhang wohl verstehen. Aber das entscheidet nicht. Jene Bedenken gegen die Ursprünglichkeit des überlieferten Wortlauts werden dadurch nicht beseitigt, und wesentliche Verstärkung erfahren sie durch den Umstand, daß der Wortlaut dem Rhythmus sich gar nicht fügen will. Sie rechtfertigen daher auch einen Versuch, den Text unter möglichster Verwertung des überlieferten Wortmaterials zu emendieren. Ich glaube nun, es wagen zu dürfen, die im Text stehende Lesart zu bieten. Die Präposition אל ist im Sinne von על (= contra) zu verstehen oder ohne weiteres durch על zu ersetzen. Es kommt ja in jüngeren Schriften und teilweise wohl infolge von Schreibfehlern, die von jüngerem Sprachgebrauch beeinflußt sind, nicht selten אל für על vor. In שנאיך kommen alle Konsonanten des masoretischen Textes vor mit Ausnahme von ד, das erst hinzugekommen sein dürfte, als nach vorne hin die fehlerhafte Umstellung von שנ eingetreten war. Inhaltlich paßt die vorgeschlagene Lesart auch zu dem Hauptgedanken, dem diese ק-Strophe gewidmet ist. Die Bedrücker der ענוים sind Jahwes Hasser: das ist ja kein singulärer Gedanke in den Psalmen und im alten Testament überhaupt. Ihren Haß gegen Jahwe beweisen diese Leute, die רשעים oder vielmehr גוים — auf sie blickt ja das betende Subjekt —, ja nicht bloß dadurch, daß sie denken und reden, wie v. 13 sagt, sondern vornehmlich dadurch, daß sie die, die Jahwe treu sind, bedrücken und quälen. — Um des

rhythmischen Schemas willen ist im zweiten Halbvers וְאַל zu lesen, so erhalten wir eine Hebung, die sonst fehlen würde.

13. Ich machte schon aufmerksam darauf, daß das singularische רשע hier und in v. 15 innerhalb des alphabetischen Liedes Schwierigkeiten macht, um so mehr, als in v. 16 dann die גוים wiederkehren und auch die Bedrückten, für die Gottes Hilfe erbeten wird, hier wieder im Plural als עניים (v. 12. 17) begegnen. Der Singular in v. 14^b braucht dem gegenüber nicht von besonderem Gewicht zu sein, weil der Satz gewissermaßen nur einen allgemeinen Gedanken aussprechen will, dessen Anwendung sodann auf den besonderen Fall keine Schwierigkeit macht, auch wenn es sich um eine Mehrzahl von Leuten handelt, die im Unglück und hilflos sind und deren Elend sich Jahwe zu Herzen gehen lassen soll. Ich kann nun nicht glauben, daß das singularische רשע hier ursprünglich ist. Es dürfte hier und in v. 15 ebenso wie in 9, 17 dem Einfluß sein Dasein verdanken, den der Einschub v. 2—11 auf die Redaktion des Liedes in seiner gegenwärtigen Gestalt überhaupt und den die sachlich ähnlichen Sätze 10, 4. 6 im besonderen auf die Gestaltung von v. 13 ausgeübt haben. Natürlich nehme ich zugleich an, daß dann auch die weitere singularische Gestaltung des Satzes in v. 13 von diesem Einfluß bewirkt worden ist. Habe ich auch oben die überlieferte Textgestalt stehen lassen, so glaube ich doch annehmen zu dürfen, daß die Verszeile einst so lautete:

על מ́ה נאצו́ רשעי́ם　　　　אמרו́ בלבּ́ם "לא תדר́ש„

𝔐 hat im ersten Halbverse רשע אלהים. Jedenfalls ist aus rhythmischen Gründen אלהים zu streichen. Es ist im Zusammenhang der Verszeile auch überflüssig, denn der Zusammenhang der Strophe überhaupt und insbesondere auch der zweite Halbvers läßt ja keinen Zweifel aufkommen, wer Objekt der Lästerung ist.

14. Die erste Verszeile der in diesem Verse enthaltenen ר-Strophe, die wir unzweifelhaft in den Worten bis בידך zu suchen haben, ist in ihrem zweiten Halbverse, wie es scheint, unrettbar verdorben. Der erste Halbvers scheint mir ganz gut erhalten zu sein. Zwar liest 𝔐 רָאִתָ֫ה כי אתה עמל וכעס תביט וג׳, aber das ist Prosa, und beachtet man die leicht in die Augen fallende formelle Ähnlichkeit von כי אתה mit einem ראיתה, so wird man zugeben, es liege die Annahme recht nahe, כי אתה verdanke zunächst sein Dasein einer fehlerhaften Doppelschreibung des ראיתה, und es sei aus dem zweiten ראיתה erst zurecht gemacht, als der Text hinter תביט in Verderbnis geraten war und aus den Trümmern die Lesart hergestellt wurde, die wir jetzt dort lesen. Der erste Halbvers kommt wenigstens formell, aber, so weit wir sehen können, auch sachlich in Ordnung, wenn wir jenes כי אתה tilgen. Nur könnte man fragen, ob nicht ursprünglich an der Spitze der Verszeile ein רְאֵה gestanden habe, ob also nicht ראתה schon auf einer in verhältnismäßig sehr alte Zeit hinaufgehenden fehlerhaften Überlieferung des Textes beruhe. Sicher würde תביט besser zu einem רְאֵה passen als zu einem ראיתה. — Was für ein Text hinter dem sicher nicht ursprünglichen לתת בידך steckt, wer will das sagen?! Für weitere Vermutungen kann vielleicht die Lesart in 𝔊 nützlich sein: τοῦ παραδοῦναι αὐτοὺς εἰς χεῖράς σου. Das setzt einen Buchstaben mehr voraus, nämlich: לְתִתָּם. Ich wage eine Vermutung, und zwar tue ich es im Hinblick auf Ps. 42, 10; 43, 2 und 44, 25, wo wir auch sonst inhaltlich ähnlichen Sätzen, wie hier in unserem Liede, begegnen. Sollte dort etwa gestanden haben: לַחַץ אֹיְבֶיךָ? Zu הביט mit acc. vgl. Ps. 84, 10; gewöhnlicher ist freilich die Verbindung mit אל (ל oder על). Vielleicht dürfen wir aber noch weitere Verderbnis im überlieferten Texte annehmen. Eine besonders kühne Korrektur wäre es jedenfalls nicht, wenn wir auch hier statt תביט, das immerhin nicht unbedenklich ist, הַבִּיטָה läsen und dann auch noch die Präposition אל einfügten als ein weiteres Stück des Textverlustes. Man wird zugeben, daß wir so eine formell vortreffliche und inhaltlich auch sehr gut in den Aufbau der Gedankenentwicklung

überhaupt und insbesondere zu der strophisch zugehörigen zweiten Verszeile passende Verszeile erhalten. Sie würde lauten:

ראה עמל וכעס תביטה אל לתת איביך

Natürlich würde עמל וכעס sein notwendiges logisches Komplement im zweiten Halbvers in dem parallelen לתת איביך erhalten. איביך würde vortreffliche Anlehnung haben an dem שנאיך in v. 12. Selbstverständlich betrachte ich diesen Emendationsversuch für nichts mehr als er ist; nur glaube ich doch zu seiner Empfehlung hervorheben zu dürfen, daß diese Gestalt der Verszeile inhaltlich so geartet ist, daß sich die inhaltlich allgemein gemeinte folgende Verszeile sehr gut an sie anschließt. Ich darf daher die Konjektur der Erwägung wohl empfehlen.

In der zweiten Verszeile (v. 14b) ist der Text auch nicht mehr in Ordnung. In 𝔐 lesen wir: יתום אתה היית עוזר. Das würde schon in einem Prosasatz sonderbar umständlich klingen. Da das nachdrückliche אתה ganz den Eindruck erweckt, ursprünglicher Bestandteil des Satzes zu sein, so scheint mir das darauf Folgende auf ein einfaches תעזר reduziert werden zu müssen. Vielleicht verdankt die überlieferte umständliche Textlesart im letzten Grunde einem bloßen Schreibfehler ihr Dasein. Ich halte es für möglich, daß zunächst ein fehlerhaftes העזר geschrieben war. Von ihm löste sich dann ה ab und wurde hernach zu היית vervollständigt. So kann man sich die Sache allenfalls vorstellen. Lesen wir aber wie im Text angegeben, so haben wir auch rhythmisch eine tadellose Verszeile.

15. 𝔐 liest am Ende des ersten Halbverses רשע ורע, allerdings sollen wir ורע als absolut vorausgestelltes, nachher vom Suffix des רשעו wieder aufgenommenes Objekt ansehen. Aber der Rhythmus legt ein Veto ein. Ich halte es für ausgeschlossen (trotz des Makkef der Masoreten), daß man תדרש רשעו unter einen Hochton bringen kann. Das logische Gewicht des תדרש im Satzgefüge ist zu groß, als daß das Wort ganz in die Senkung gestellt werden könnte. Geschieht das aber nicht, so haben wir einen zweiten Halbvers mit vier Hebungen. Das aber wäre nicht ursprünglich. Nun darf man auch nicht übersehen, daß רע im Liede auch eine etwas singuläre Rolle spielt. Es gehört sonst nicht zu den Worten, mit denen in Ps. 9. 10 die bösen Widersacher bezeichnet werden. Denkt man sich aber die drei Konsonanten einmal eng an רשע herangerückt und das Ganze in die kursiveren Formen der alten Schrift umgesetzt, so scheint mir die Annahme gar nicht fern zu liegen, in רע stecke ein auseinandergerissenes ursprüngliches ם, und ו sei auf ein ursprüngliches י zurückzuführen, es habe also in Wahrheit ursprünglich am Ende des ersten Halbverses רשעים gestanden. Möglicherweise hat zu der Auflösung des ם auch hier der Einfluß des in dem großen Einschub herrschenden singularischen רשע nicht wenig beigetragen. Jedenfalls würde dies רשעים zu dem in v. 16b stehenden גוים vortrefflich passen, und beide hätten ihre genaue Parallele, auch in ihrer Stellung innerhalb der Strophe, an der von uns hergestellten ו-Strophe (9. 16. 17). — Nun halte ich im zweiten Halbvers das in 𝔐 stehende רשעו auch nicht für ursprünglich. Ist vorher der Plural רשעים zu lesen, was ich für sicher halte, dann kann das singularische Suffix natürlich nicht ursprünglich sein. Aber das Objekt רשע halte ich darum nicht für ursprünglich, weil der erste Halbvers doch sicher nicht bloß um Vernichtung der Bosheit der רשעים bittet, sondern um die Vernichtung der רשעים d. h. der גוים selbst. Man beachte besonders, was v. 16b sagt. Darum halte ich jenes רשעו auch für einen Zusatz dessen, von dem die überlieferte Textgestalt herrührt. Vielleicht aber geht dennoch etwas von dem Wort auf eine Textvorlage zurück. Es würde trefflich in den Zusammenhang passen, wenn wir תדרשם lesen. Das würde also zu der Voraussetzung vollständigen Verschwindens der רשעים vollkommen passen. Natürlich war das ם des Suffixes nicht mehr zu halten, wenn vorher ורע gelesen wurde, und so ließe sich begreifen, wie man dann statt dessen רשעו einfügte (ו und der Kopf des ם in

alter Schrift sind ja auch so ähnlich, daß auch das mit veranlaßt haben könnte, jenes Wort einzufügen). — Man könnte nun sehr wohl auch so lesen: תדרשם כֹּל תמצא. denn die Negation ist aus logischen Gründen so stark betont, daß sie trotz des Zusammenstoßes mit dem vorhergehenden Hochton hochbetont gelesen werden könnte; die Senkung würde dann durch eine Pause ersetzt. Aber einfacher ist die Sache, wenn wir von dem jetzt vorhergehenden רשעי das י ablösen und als Konjunktion mit dem כל zusammennehmen. Ich glaube auch, daß derjenige, der hinter תמצא das jetzt dort stehende Substantiv einfügte, dies nicht als רֶשַׁע gelesen wissen wollte, sondern als רָשָׁע, daß er also das ursprüngliche וְכֹל nicht antastete, daß dies vielmehr erst später innerhalb der exegetischen Tradition geschehen ist. — Möglicherweise stand ursprünglich am Ende der Verszeile auch das Verbum mit Suff. III. plur. Die Annahme dieser Möglichkeit könnte durch die schönen und kraftvollen lautlichen Zusammenklänge empfohlen werden, die sich ergeben, wenn wir die Verszeile so lesen, wie ich hier vermutungsweise dargelegt habe. Man lese sie und achte auf diese Seite ihrer formalen Gestalt:

שְׁבֹר זְרוֹעַ רְשָׁעִים תִּדְרְשֵׁם וְכֹל תִּמְצָאֵם

16. Auffällig ist in dieser Verszeile wieder, daß von Jahwe in III. p. geredet wird, während er unmittelbar vorher und ebenso gleich nachher wieder direkt angeredet wird. Das ist um so auffälliger, als man doch in derselben Strophe hierin Gleichmäßigkeit erwarten sollte. Am einfachsten läßt sich helfen, wenn man am Ende מֵאַרְצְךָ statt מארצו liest (in gewissen Zeiten war bei der alten Schrift eine Verwechselung der beiden Buchstaben ו und ך jedenfalls recht leicht möglich) und dann den ganzen ersten Halbvers vokativisch auffaßt: „Jahwe, ewiger König, laß verschwinden die גוים aus deinem Lande!“ Aber beachtenswert scheint, was 𝔊 bietet. Dort lesen wir: βασιλεύσει κύριος εἰς τὸν αἰῶνα [καὶ εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος??]. Ob 𝔊 יִמְלֹךְ las, oder ob βασιλεύσει מֶלֶךְ wiedergeben soll? 𝔊 scheint auch, wie einige hebräische Handschriften, לְעוֹלָם gelesen zu haben. Natürlich muß dies gelesen werden, wenn vorher ein Verbalbegriff stand. Nun kann freilich ימלך aus dem oben schon geltend gemachten Grunde nicht ursprünglich sein. Wir müßten schon תִּמְלֹךְ לע lesen. Das könnte dann dem Zusammenhang entsprechend heißen: „sei König“ = erweise dich als König deines Landes und Volkes für immer und säubere dein Land von den רשעים d. h. von den גוים. Dasselbe würden wir allerdings auch erreichen, wenn wir מְלֹךְ לע' läsen. Hierfür könnte allenfalls der Parallelismus des שְׁבֹר in v. 15 sprechen. — ועד hinter עולם ist Zusatz, leicht begreiflich bei der Häufigkeit der Verbindung beider Wörter. Aber vielleicht ist doch auch in diesem Worte wieder etwas, das zur ursprünglichen Lesart gehörte. Wir erwarten nach dem ganzen inhaltlichen Charakter der Strophe im zweiten Halbverse nicht ein einfaches Perfekt, auch nicht ein Perfektum confidentiae, sondern eine Tempusform, die dem Imperativ v. 15ª entspricht, und die auch der vermuteten Gestalt von v. 16ª entsprechen würde. Das Erforderliche erhielten wir, wenn wir וְאָבְדוּ (Perf. mit Waw consec.) läsen. Dies schlösse sich syntaktisch regelrecht an ein תמלך oder מְלֹךְ an. Für die Lesart ואבדו und dann auch für die im ersten Halbverse könnte die Möglichkeit geltend gemacht werden, daß in ועד ein irrtümlich doppelt geschriebener Teil von אבדו steckt. War einmal ואבאבדו geschrieben, lag es, bei der großen formalen Ähnlichkeit von ב und ד in älterer Schrift, gar nicht so fern, hinter einem עולם aus den drei ersten Buchstaben jener Reihe ein ועד zu machen. — Ich habe im Texte יאבדו geschrieben, weil ich zunächst allerdings glaube, die überlieferte Gestalt des ersten Halbverses, freilich in vokativischer Auffassung, festhalten zu sollen. Geschieht dies, dann gebietet sich יאבדו von selbst (vgl. übrigens 𝔊: ἀπολεῖσθε, ἔθνη, ἐκ τῆς γῆς αὐτοῦ).

17. Am Ende der Verszeile steht noch תקשיב אזניך, aber das ist rhythmisch gar

nicht unterzubringen und wohl glossatorischer Zusatz. Mit den vorherstehenden Worten erhalten wir eine formell gute Verszeile. Die Cäsur liegt aber vor יהוה; der Athnach steht also eigentlich an falscher Stelle. — Nun habe ich aber Bedenken gegen die Richtigkeit des Perfektes שמעת. Das bedeutet entweder, es ist schon Tatsache, daß Jahwe das Gebet gehört hat, oder, es wird (im Sinne eines perf. confidentiae) vom Standpunkte der Zukunft aus als schon geschehen aufgefaßt. Aber beides scheint mir nicht ganz dem Charakter des Liedes zu entsprechen. Gewiß finden wir sonst Fälle, wo ein Betender der Erhörung innerlich so gewiß wird, daß er von ihr in aller Wahrhaftigkeit so reden kann, als sei sie schon unleugbare Tatsache. Aber dem entspricht, wie ich meine, hier nicht ganz die Situation. Gerade v. 18 zeigt, daß das, was erbeten wird, sich erst noch erfüllen soll. Überlege ich dies, dann glaube ich, statt שמעת vielmehr שִׁמְעָה lesen zu sollen. Die formale Änderung ist keine besonders schwierige (ת und ה sind auch in alter Schrift, zumal in der kursiveren Gestalt, nicht gerade sehr unähnlich). Die Stellung des Imperativs im Satze erklärt sich daraus, daß die Verszeile mit einem ת beginnen mußte. Der Zwang des Akrostichons rechtfertigt also die Nachstellung des Imperativs vollkommen. Nun paßt auch das Imperfekt im zweiten Halbvers, das nach dem Perfekt nicht ganz ohne Bedenken war; nur müssen wir die Form jussivisch lesen, also = תָּכֵין oder תָּכֵן (י ist ja als Vokalbuchstabe auch = e). Das fügt sich dann vortrefflich zum Imperativ שִׁמְעָה, und beide zusammen geben dem Gebete den stärksten Nachdruck. Daran schließen sich dann auch grammatisch und sachlich ganz vortrefflich die beiden durch ל eingeführten Infinitivsätze an.

18. In dieser Verszeile ist in 𝔐 vor לערץ וג׳ eingefügt בל יוסיף עוד. Die Worte sind zugesetzt. Der Rhythmus erträgt sie nicht. Sie scheinen aber auch auf einem Mißverständnis zu beruhen. Die ursprüngliche Gestalt der Verszeile ist uns, auch rhythmisch tadellos, noch erhalten. Im ersten Halbverse ist ausgesprochen, was Jahwe den Hilflosen, aber auf seine Hilfe Hoffenden tun soll, im zweiten, was er an den in seinem Lande weilenden und wütenden „Menschen“ tun soll, und indem er beides tut, erhört er die sehnliche Bitte der Bedrückten und macht er ihr Herz fest d. h. stärkt er ihren Glaubensmut wieder. Der Satz לערץ א׳ מן הא׳ meint genau dasselbe, was im letzten Halbverse der ש-Strophe (v. 16[b]) erbeten wurde, und ebenso läuft inhaltlich v. 18[a] dem parallel, was v. 16 bedeutet, denn das ist des Königs vornehmste Aufgabe, dafür zu sorgen, daß den Waisen und Bedrückten ihr Recht wird, daß sie nicht vergewaltigt werden. Natürlich ist אנוש hier wie 9, 20. 21 nichts anderes als die גוים, und das „Land“ ist kein anderes als das heilige Land, das Land Jahwes. Übrigens ist hier in v. 18 vielleicht die Lesung מן הארץ mit dem Artikel wirklich ursprünglich. Der Artikel weist vermöge seiner demonstrativen Kraft nachdrücklich auf das Land Jahwes hin, in dem sich der betende Dichter ebenso befindet wie das Heidenvolk, dessen Gewalttaten er beklagen und dessen Vernichtung oder Vertreibung er erbitten muß, wenn Gottes Volk nicht gänzlich verzagen oder gar unterdrückt werden soll. Übrigens scheint für Ursprünglichkeit des הארץ auch sein lautlich schöner Zusammenklang mit dem vorhergehenden לערץ zu sprechen.

*

Die Kritik dieses großen Liedes Ps. 9. 10 mußte vielfach eine scharfe sein, aber ich glaube, sie ist keine vergebliche gewesen. Haben wir vielleicht auch nicht überall die ursprüngliche Gestalt des Textes gefunden, so meine ich doch, wir seien meist in die sichere Richtung auf diese ursprüngliche Gestalt gelangt. Andere Augen sehen da, wo

die meinigen das Ziel noch verfehlten, vielleicht schärfer und richtiger. Ihnen überlasse ich, zu bessern, was zu bessern ist.

*

Psalm XI.

Die rhythmische Form dieses schönen kleinen Liedes kann nicht zweifelhaft sein, wenn man auf die beiden Verszeilen der zweiten Strophe hinblickt. Es sind gleichhebige Verse. Die ruhige Stimmung, die den wahrhaft Frommen oder Gerechten beseelen darf und beseelt, prägt sich in dieser Versform deutlich fühlbar aus. Er weiß sich in Jahwes Schutz; wozu da der Rat, oder gar die höhnische Aufforderung, sich einem verscheuchten Vogel gleich in die Schlupfwinkel der Berge zu flüchten?!

Das Lied umfaßt in seiner ursprünglichen Gestalt nur drei Zweizeiler. Der erste malt vortrefflich die Situation, in der sich das Subjekt des Liedes befindet, läßt in seinem Eingang aber auch schon herausfühlen, wie wenig beängstigt es ist, wie wenig es daran denkt, dem hier ausgesprochenen Rate Folge zu geben. Der zweite lenkt den Blick zum Himmel empor, zu dem, in dessen Hand das Geschick der Menschen ruht, der aber auch die Menschen, ihre Gesinnung und ihr Tun wohl beachtet, der demgegenüber nicht gleichgültig ist. Endlich der dritte spricht positiv aus, daß Jahwe nur auf der Seite des Gerechten zu finden ist, daß er dem gottlosen Frevler mit unversöhnlicher Abneigung gegenübersteht. Der Gerechte darf sich seiner (väterlichen) Liebe getrösten; er darf Gottes Angesicht schauen, seiner Gnade sich erfreuen.

Das Lied hat mehrfache Zusätze erlebt, teils umfangreicher Art. Sie heben sich aber teils aus formalen Gründen, teils durch ihren besonderen Inhalt aus dem Zusammenhang der ursprünglichen Verszeilen und Strophen heraus. Nur an einer Stelle innerhalb der zweiten Strophe ist ein Wort verloren gegangen.

Die Eingänge der Verszeilen tragen überall den gleichen rhythmischen Charakter. An rhythmischen Schönheiten fehlt es dem Wortlaut der Verse auch nicht. Auch nach der formalen Seite hin haben wir in diesem kleinen Liede eine schöne Frucht der hebräischen Lyrik vor uns.

1. An der Spitze des Liedes steht in 𝔐: בְּיהוה חָסִיתִי. Inhaltlich ist das allerdings das Thema des folgenden Liedes, aber zum ursprünglichen Liede gehören diese Worte nicht. Sie sind ein Zusatz wahrscheinlich der Hand, die den Psalm in die Liedersammlung einfügte. Es schließt sich sachlich auch ganz gut an den Schluß des vorausgehenden großen Psalms an und spricht aus, was auch dort der tiefere Grund war, von dem aus der Betende am Ende Jahwe so nachdrücklich aufforderte, sich seinem Volke gegenüber, aber auch gegenüber seinen und seines

Volkes Feinden als König zu erweisen. Entscheidend ist aber der Umstand, daß die Beibehaltung der Worte es ganz unmöglich macht, in die folgenden Worte rhythmisches Gleichgewicht hineinzubringen. Im übrigen ist der ursprüngliche Anfang des Liedes auch sehr viel kräftiger, ich meine, auch poetischer. Man wird, liest man das Lied in seiner ursprünglichen Gestalt, sehr lebhaft an Psalm 3 erinnert. Aber nicht minder klingt Inhalt, Seelenstimmung und Glaubenszuversicht, auch der Rat der „guten“ Freunde an das an, was Psalm 4 in seinen herrlichen, siegesgewissen Strophen bekundet. — 𝔐 liest אֵיךְ, aber wegen des rhythmischen Charakters der Verseingänge sonst ist die vollere Form איכה zu lesen. ה konnte durch Schreibfehler leicht ausfallen, einerseits weil die Form אֵיךְ ja so häufig gebraucht wurde, andererseits aber auch infolge der äußeren Ähnlichkeit mit dem folgenden ת. — Sicher liest Q^e^rê richtig נוּדִי (so auch die Versionen). Das K^e^tîb נודו verdankt vielleicht seine Entstehung erst der Lesung des folgenden Wortes הרכם, die sicher nicht die ursprüngliche ist. Die Ratgeber läßt der Dichter im Bilde reden, und er hält auch in v. 2 das Bild fest. Die נפש des Redenden oder vielmehr er selbst wird als Vogel gedacht, der in Gefahr ist, geschossen zu werden. Nur schleunige Flucht in die schützenden Berge kann vor dem schon schußbereiten Feinde schützen. — Zweifellos ist הרכם falsch, ebenso falsch, wie נודו, denn der Plural widerspricht dem singularischen „Ich“, das fliehen soll. Aber die Lesart scheint sich mir doch auf richtiger Linie zu bewegen. Es würde eine wohl begreifliche Vorstellung sein, wenn der Berg der Zuflucht, wohin der Vogel sich retten soll, poetisch als des Vogels Berg bezeichnet würde, als der Berg, auf dem oder in dessen Schlupfwinkeln er sonst seine sichere Aufenthaltsstätte hat. Ich halte es für möglich, daß ursprünglich dort stand הָרֵךְ (in Verbindung mit נודי als accus. der Richtung). Mit dieser Lesart würde sich vereinbaren lassen die Übersetzung, die von ’Α überliefert wird: ἀναστατοῦ εἰς τὸ ὄρος ὡς πετεινόν, denn τὸ ὄρος ὡς π. setzt als hebräischen Text voraus הר כְּצפור (oder הרה?), also nur eine andere Verknüpfung und Lesung der überlieferten Konsonanten. Aber wir dürfen auch 𝔊 nicht unbeachtet lassen. 𝔊 (𝔖 stimmt damit überein) liest: μεταναστεύου ἐπὶ τὰ ὄρη ὡς στρουθίον. Der Grieche muß hier etwas gelesen haben, das er glaubte, mit dem Plural ὄρη und dann ὡς wiedergeben zu sollen. In seiner Vorlage muß mindestens ein Buchstabe zwischen ר und כ gestanden haben, der ihn zu dem pluralischen ὄρη führte. Das braucht nun nicht ein vollständiges הרים oder (ohne Vokalbuchstabe) הרם gewesen zu sein. Es könnte auch ein bloßes הרי gewesen sein oder doch ein Buchstabe, der sich in dem Zustande, in dem er sich vielleicht infolge irgendwelcher größerer oder geringerer Verderbnis befand, als י oder auch als Teil eines ם auffassen ließ. Auch ein הרי konnte zu der pluralischen Deutung ὄρη führen (vgl. Ges.-Kautzsch, Hebr. Gramm.[27] § 87fg). Ich habe nun geglaubt, mit Rücksicht auf 𝔊 oben im Text הָרֵיךְ schreiben zu sollen, denn כ zum folgenden zu ziehen, kann ich mich nicht entschließen, weil mir damit der poetische Charakter des Ausdrucks zerstört zu werden scheint, außerdem bleibe ich dann in der Richtung der in 𝔐 festgelegten Auffassung des Textes. Aber sollte ich hierin unrecht haben, so müßte ich vorschlagen zu lesen הָרָה כְּצ' (oder wie Gen. 14, 10: הֶרָה). Auch ’Α könnte הרה gelesen und mit seinem εἰς τ. ὀ. wiedergegeben haben. Es ist ebensowenig wahrscheinlich, daß er vor הר eine Präposition (etwa אל) gelesen hat, wie 𝔊, der ἐπὶ τ. ὀ. schreibt, das einem על entsprechen könnte. Lesen wir הרה, so würde die Annahme möglich sein, 𝔊 habe ה in ם verlesen (oder es sei dies irgendwann in der Textüberlieferung geschehen, auf der sein Exemplar ruhte). Das gehörte bei kursiver Gestalt der älteren Schrift nicht gerade zu den Unmöglichkeiten. Ich unterlasse auch nicht, schließlich zu bemerken, daß הריך auch הָרֵיךְ ausgesprochen werden konnte. So dürfte der lesen, dem der Plural bedenklich erscheinen möchte.

2. 𝔐 כי הנה, aber כי im poetischen Texte unnötig. Hinter הנה folgt dann הרשעים. Das ist aus rhythmischen Gründen zu tilgen. Sachlich ist es auch entbehrlich, da der Dichter schon voraussetzen darf, daß jeder verständige Hörer oder Leser zu den pluralischen Verben das richtige Subjekt hinzudenken wird. Die Hinzufügung ist wahrscheinlich vom vorausgehenden Liede her beeinflußt und vielleicht dem anzurechnen, der den Psalm in die Sammlung einfügte. — Am Ende des Verses folgen dann noch die Worte: לירות וגו׳. Sie fallen völlig aus der rhythmischen Gliederung heraus und sind eine überflüssige Beifügung einer wahrscheinlich ganz späten Hand. Schon der Plural ישרי לב kennzeichnet die Worte als Zusatz. Er paßt wohl zu der Lesart נודו הרכם und setzt offenbar diese voraus, aber steht nicht im Einklang mit dem unzweifelhaft ursprünglichen singularischen „Ich". Die frevelhaften Schützen haben es doch wohl darauf abgesehen, das redende „Ich" zu treffen, nicht beliebig viele ישרי לב. Der ganze Finalsatz ist aber auch überflüssig; er versteht sich ja sachlich von selbst. Und was soll במו אפל sein? Das ist schwerlich richtiger Text. Im Finstern schießt man überhaupt nicht. Mir scheint auch die archaistische Form במו bedenklich. Es ist eher בְּמַאֲפֵל (Jos. 24, 7) zu lesen. Freilich bessert das sachlich nichts. Die von Merx (Joel, S. 24 Anm. 1) vorgeschlagene Korrektur במו אַף (ל Dittographie des folgenden ל) hilft auch nichts. Daß die Widersacher im Zorne schießen wollen, ist auch ein etwas sonderbarer Gedanke. Wahrscheinlich ist במאפל aus einem בְּמַאֲרָב (vgl. 10, 8) verlesen und dann durch weitere Verderbnis zu der masoretischen Lesart geworden.

3. Die Worte dieses Satzes bieten einen Prosasatz. Dem rhythmischen Schema des Liedes sind sie gänzlich fremd. Sie fallen auch aus der strophischen Gliederung heraus. Auch inhaltlich sind sie dem ursprünglichen Liede fremd. Sie sind Ausdruck einer Erwägung, die von einer ganz bestimmten Auffassung des Liedes eingegeben ist. Das Lied wird auf nationale oder staatliche Bewegungen schlimmen, revolutionären Charakters bezogen. Und man irrt wohl nicht, wenn man dabei an gefährliche Zeiten der späteren jüdischen Gemeinde denkt.

4. Die erste Verszeile der zweiten Strophe ist tadellos erhalten. In der zweiten fehlt im ersten Halbvers ein Wort oder eine Hebung. 𝔊 hat das Vermißte noch gelesen, wenigstens ist überliefert εἰς τὸν πένητα, aber sonst auch, besonders hexaplarisch (vgl. Bibl. hebr. ed. Kittel), εἰς τὴν οἰκουμένην. Diese beiden Lesarten liegen freilich so weit voneinander ab, daß es auf den ersten Blick unmöglich scheint, sie in nähere Beziehung miteinander zu bringen. Das Wort ἡ οἰκ. könnte תֵּבֵל sein, aber auch allenfalls חֶלֶד (vgl. weiter unten). Ich würde ersteres vorziehen, schon weil es geläufiger ist, und auch eher zu dem Objekt im parallelen Halbverse paßt. Ob man dem griech. εἰς entsprechend im Hebräischen eine Präposition — es könnte בְּ sein — voranstellen soll oder den Acc. lesen soll, womit חזה ja gewöhnlich verbunden wird, ist schwer zu sagen. Noch schwieriger aber ist es zu sagen, was hinter der Lesart εἰς τὸν πένητα steckt. Sollte das nicht auf einem Einfluß von Ps. 9. 10 beruhen? Vgl. 10, 8 𝔊: οἱ ὀφθαλμοὶ αὐτοῦ εἰς τὸν πένητα ἀποβλέπουσιν. Sollte es unmöglich sein, daß nachträglich erst unter dem Einfluß dieses Satzes in die griechische Textüberlieferung die Lesart εἰς τὸν πένητα eingedrungen wäre und die wirklich ursprüngliche (hexaplarisch bezeugte) Lesart εἰς τ. οἰκ. aus der handschriftlichen Überlieferung teilweise verdrängt hätte? Diese Veränderung der Lesart konnte ja um so leichter sich aufdrängen, als die neue Lesart direkt auf den Zustand der von den Widersachern Gefährdeten hindeutet, während das allgemeine ἡ οἰκ. zu farblos erscheinen mochte. In Ps. 10, 8 entspricht πένης dem singulären חֶלְכָה, und gerade darum hat man geglaubt, an unserer Stelle an לחלך = εἰς τ. οἰκ. denken zu sollen, und Ps. 49, 2 ist masoretisches חלד in 𝔊 auch so übersetzt. Aber ob der Text dort richtig ist, scheint mir sehr fraglich, denn sonst bedeutet חלד nicht das, was

ἡ οἰκ. ist. Vielleicht ist auch dort in Wahrheit חלד nur aus einem Schreibfehler zu erklären und dafür תבל zu lesen (zunächst תלב verschrieben, dann in חלד „verbessert", man beachte die formelle Ähnlichkeit von ב und ד in der alten Schrift). Nach allem kann ich nicht anders als an תבל festhalten, und vielleicht ist בְּתֵבֵל zu lesen, indem חזה בְּ dann ein Schauen mit innerer Teilnahme bezeichnet wie sonst ראה בְּ. Das paßt auch ganz gut zu dem parallelen Satz und בתבל steht dann im Rhythmus der Strophe gegenüber dem בשמים im ersten Halbverse. Gerade letzteres empfiehlt auch diese Lesung. — Am Ende des Verses steht in 𝔐 בני אדם. Das wäre rhythmisch auch möglich, da בני א' eine rhythmische Einheit sein kann so gut, wie es eine begriffliche Einheit ist. Aber das rhythmische Gefühl scheint mir für das einfache, sachlich ja nichts ändernde אדם zu sprechen. Auch entspricht das einfache אדם ganz trefflich dem einfachen תבל.

5. Hinter dem ersten Halbvers liest 𝔐 weiter: ורשע וְאֹהֵב חָמָס, aber die beiden ersten dieser Worte sind Zusatz. Allerdings ließe sich אֹהֵב חָמָ֫ס (ohne וְ) unschwer als rhythmische Einheit auffassen und lesen, und es würde so auch hier ein persönliches Objekt, parallel dem צדיק, gewonnen. Aber ich halte dies צדיק auch für zweifelhaft und nicht minder auch die Lesart יבחן. Die Verbindung בחן צדיק will mir an und für sich, aber auch um v. 7ª willen nicht recht in den Sinn. Ich vermute, es hat dort ursprünglich gestanden, ohne es ohne weiteres in den Text einsetzen zu wollen: צֶ֫דֶק יִבְחַ֫ר. Das bietet dann einen genauen, gegensätzlichen Parallelismus zu dem Halbvers חמס ש' נ'. Auch die allgemeine Aussage über das, was Jahwe gern hat und was er von sich stößt, würde nach der zweiten Strophe gut passen und dann in der zweiten Verszeile die persönliche Formulierung einen schönen Abschluß bieten, und zwar darum, weil mit dieser schließlichen, persönlichen Beziehung auf das in der ersten Strophe hervortretende „Ich" zurückgelenkt wird. Der Redende ist eben ein צדיק, und darum weiß er sich von Jahwe geliebt und in der Gefahr beschützt.

6. In diesem Satze sind die Worte אֵשׁ וגפרית hinter פחים eine Glosse, die sichtlich das פחים (das durchaus festzuhalten ist; es ist ein Bild für die Blitze) erklären soll. Der Glossator fühlte sich bei dem mit ימטר beginnenden Satze zu lebhaft an Gen. 19,24 erinnert, als daß er es hätte unterlassen können, jene beiden Worte eben daher auch hier einzutragen. Streichen wir diese Glosse, dann läßt sich im übrigen der Satz nach dem Schema 3 : 3 lesen. Aber man sieht ohne Mühe, daß der ganze Satz auch ein Zusatz ist. Er zersprengt die letzte Strophe, die eng zusammengehörigen Verse 5 und 7. Auch inhaltlich fügt er sich übel ein zwischen diese Verse. Der Satz ist wahrscheinlich schon von dem eingefügt, der das Lied in die Sammlung einreihte. Die Bitte um das göttliche Einschreiten atmet ganz den Geist, der uns in Ps. 9. 10 anwehte, vgl. auch 12, 4.

7. In 𝔐 steht vor אהב noch צדקות. Aber dadurch wird der Rhythmus des ersten Halbverses gestört. Es ist auch ein Einsatz und wieder zu beseitigen. — Im zweiten Halbvers stecken auch Fehler. Zweifellos ist statt פנימו zu lesen: פניו, die Form מו ist nur Pluralsuffix. Es beruht auf einem Schreibfehler. Der Abschreiber schrieb zunächst פָּנִים, fügte dann ו dahinter und ם blieb verkehrterweise stehen. — Ist יחזו richtig überliefert, dann ist wohl vorher ישרים zu lesen. Es könnte die Endung ים auch wegen des folgenden יח' übersehen sein. Es scheint mir nicht gut möglich, פניו als Subjekt zu יחזו zu nehmen. Aber denkbar wäre, daß diese Auffassung zu dem Plural יחזו statt eines ursprünglichen יֶחֱזֶה geführt hätte. Gerade wegen des parallelen צדיק (das dort Objekt ist; Subjekt ist יהוה) und der Rückbeziehung auf das singularische „Ich", als Subjekt des ganzen Liedes, scheint wirklich die Lesart des Halbverses: ישר יחזֶ֫ה פנ֫יו den Vorzug zu verdienen. „Das Angesicht

Jahwes schauen“ ist soviel als: Gnade und Hilfe bei ihm finden. Jahwe läßt sein Angesicht über dem Gerechten, den er liebt, leuchten.

*

Psalm XII.

Wiederum ein prächtiges kleines Lied, inhaltlich kräftig und formell der Stimmung des Dichters in schöner Weise angepaßt. Das Lied bestand sichtlich ursprünglich aus vier Strophen. Leider ist die letzte nur noch ein Trümmerhaufe. Nur in ihrem Anfang ist noch ein kleines Stück, wie es scheint, unverletzt erhalten, vielleicht ein weiteres noch mit einiger Zuversicht wiederherstellbar. Das Übrige aber muß, wie wir nachher sehen werden, wenigstens heute noch dem Scharfsinn zukünftiger Geschlechter überlassen werden. Eine Beschädigung des Textes findet sich sonst nur noch am Ende der ersten Verszeile der dritten Strophe. Hier ist es vielleicht möglich, durch gewisse Erwägungen auf Grund des inhaltlichen Zusammenhangs des Liedes noch das richtige wieder zu gewinnen. Natürlich ist es nicht auffällig, wenn wir auch in diesem Liede an einzelnen Stellen glossatorische Einfügungen antreffen. Aber die strophische Gliederung des Ganzen, die so deutlich vor Augen liegt, wie nur möglich, macht es uns leicht, die Zusätze zu erkennen und zu beseitigen.

Ebenso deutlich tritt gleich in den ersten Versen (besonders v. 2 und 4) das rhythmische Schema heraus, wenigstens für das Auge, das mit den rhythmischen Möglichkeiten vertraut ist, und für den, dessen Gefühl für Störungen einer aus der Textüberlieferung heraustretenden bestimmten rhythmischen Satzform genügend empfindsam ist. Das rhythmische Schema malt, wie schon bemerkt wurde, ganz vortrefflich die Stimmung des Dichters. Die Lebhaftigkeit, die dem durch die Nebencäsur in zwei kurze Hälften geteilten ersten Halbverse eigentümlich ist, entspricht der tiefen Erregung, von der des Dichters Herz infolge der augenblicklichen Notlage und Bedrohtheit aller Jahwetreuen erfüllt ist und die sich sodann auch in der Bitte und in dem Bekenntnis des Dichters v. 4[a] und v. 7 und in der Entschließung Jahwes zum Einschreiten v. 6 kundgibt. Sie malt aber auch ganz vortrefflich den siegesgewissen Übermut der Widersacher v. 5. Der in dem ruhigeren Gleichmaß des dreihebigen Schemas die Verszeilen schließende zweite Halbvers malt ebenso schön die Stetigkeit der trüben Verhältnisse, die durch dies Treiben der Feinde den Jahwetreuen geschaffen sind, wie die des Treibens dieser Leute selbst (v. 2. 3. 4. 5). Es malt nicht minder schön aber auch die absolute Sicherheit der Durchführung des Entschlusses, wozu sich der endlich einschreitende Jahwe aufgemacht hat. Wer das, was ich hier gesagt

habe, in seinem vollen Sinn und auch in seiner Wahrheit verstehen will, muß sich mit gleicher Innigkeit in den Inhalt der Strophen und Verszeilen wie in ihren Rhythmus hineinversenken. Geschieht das, so zweifle ich nicht, daß er die unbedingte Richtigkeit meiner Beurteilung der formalen Seite des Liedes anerkennen wird.

Der rhythmische Charakter der Eingänge der Verszeilen ist auch überall gleich. Nur eine Silbe Aufstieg zum ersten Hochton: das gibt der ganzen Verszeile das Gepräge der Lebhaftigkeit und Kraft. Der Anfang von v. 3 macht keine Ausnahme, vgl. dazu unten.

2. Am Anfang des zweiten Halbverses liest 𝔐 פפו. Das ἁπ. λεγ. ist nicht absolut unmöglich, aber es ist doch wahrscheinlich (mit de Lagarde u. a.) אפפו zu lesen. Auch die Allitteration, die damit im Halbverse geschaffen wird (אפ׳, dann אֱמ׳ und אדם, wozu im ersten Halbverse das ziemlich starke Hervortreten der Gutturale hinzukommt), spricht entschieden für diese Lesart. — Am Ende steht מִבְּנֵי אָ֫דָם. Natürlich läßt sich dies sehr gut unter einem Hochton lesen; vor der Hochtonsilbe würden nur drei Silben vom vorhergehenden Hochton trennen. Aber mir scheint rhythmisch wohllautender das einfache מאדם, das ja sachlich auch nichts anderes sagt, als בני א׳, und daß dies etwa poetischer sei als jenes, wird auch niemand behaupten. Aber es gehört die Vorsetzung des בני auch zu den zahlreichen Vermehrungen des ursprünglich einfachen Wortlauts der Lieder, die Leser oder Abschreiber gemacht haben, weil sie meinten, entweder den Ausdruck steigern oder ihrer alltäglichen frommen Sprache gemäß „verbessern" zu sollen.

3. Hier muß aus Gründen des Rhythmus — entsprechend den vielen Fällen der Betonung von Segolaten auf der letzten Silbe — das Sch^{e}wâ in שוא lautbar und betont werden. Etwas Ungewöhnliches finde ich darin nicht (man darf hinweisen auf מָוֶת neben מוֹת, auf תָּוֶךְ neben תּוֹךְ). Ich erinnere übrigens hierbei an צֹנֶה in 8, 8, das auch nur dem rhythmischen Bedürfnis sein singuläres Dasein verdankt. Ebenso muß שוא Ps. 127, 1 behandelt werden. — Hinter dem ersten ידברו bietet 𝔐 איש את רעהו׃. Das versteht sich doch wohl von selbst, wenigstens im Zusammenhang der Verszeile und der Strophe. Es zerstört in recht prosaischer Weise den Rhythmus der Zeile. — Weiter ist mit 𝔊 (χείλη δόλια) 𝔖, wie in v. 4. 5, der Constr. Du. שפתי statt des sing. שפת zu lesen.

4. 𝔐 כל שפתי, aber das כל wieder eine unnütze Steigerung des Ausdrucks. Daß „alle" glatten Zungen ausgerottet werden sollen, versteht sich doch wohl von selbst, und es ist auch wahrscheinlich, daß der Dichter absichtlich den Ausdruck in v. 4^{a} gleich dem in v. 3 formuliert hat. Rhythmisch wäre im übrigen כל wohl zu ertragen.

5. An der Spitze des Verses steht jetzt die prosaische Einführung der eigenen Rede der Widersacher אשר אמרו, sogar mit relativischer Anknüpfung an das Vorausgehende. Daß der Dichter einer solchen Überleitung und Einführung der direkten Rede nicht bedarf, versteht sich von selbst, haben wir auch schon an nicht wenigen Beispielen gesehen. — 𝔐 ללשננו, aber zweifellos ist besser, mit 𝔊𝔖 (vgl. Bibl. hebr. ed. Kittel) nur לש׳ zu lesen. Auch der rhythmische Charakter des Eingangs der Verszeilen dieses Liedes fordert die Tilgung der Präposition, denn mit ihr wird der Aufstieg zum ersten Hochton zu zwei Silben erweitert. Grammatisch ist auch der einfache Acc. לש׳ in Verbindung mit נגביר ohne alles Bedenken. — Im zweiten Halbvers steht in 𝔐 nur מי. An sich ist es zweifellos möglich, mit diesem aus sachlich-logischen und aus rhythmischen Gründen sehr stark betonten Worte den Halbvers zu beginnen, aber um der Gleichförmigkeit willen, mit der sonst im Liede die

Anfänge auch der zweiten Halbverse einander entsprechen, habe ich geglaubt — zugleich meinem Gefühle folgend —, aus dem vorausgehenden אתנו die Konjunktion ו entnehmen und וּמִי lesen zu sollen. Aber ich möchte fragen, ob nicht vielmehr מִי הוּא da gestanden hat? 𝔊 übersetzt: τίς ἡμῶν κύριός ἐστιν. Allerdings kann man aus diesem ἐστίν nicht ohne weiteres auf ein Äquivalent in der hebräischen Textvorlage schließen, das übrigens jenes הוא immerhin sein könnte. Auch darf man aus der syrischen Version (מַנוּ = מַן הוּא) nichts schließen wollen. Aber unverkennbar würde gerade מי הוא mit großem Nachdruck sagen, was die Leute wirklich sagen wollen.

6. Die oben außerhalb der Strophe stehenden Worte sind jedenfalls späterer Zusatz, im Zusammenhang dazu ein höchst überflüssiger. Es hat jemand das Bedürfnis gehabt, den göttlichen Entschluß zum Einschreiten noch besonders zu motivieren, als ob das wirklich für einen verständigen frommen Leser der beiden ersten Strophen noch nötig wäre. — Daß diese an sich nicht gerade besonders poetischen Worte Zusatz sind, ergibt sich aus der strophischen Gliederung des Psalms. Wenn man diese erkannt hat und beachtet, kommt man selbstverständlich nicht in Versuchung, mit Duhm aus Ps. 3, 8 die Worte קוּמָה יהוה הוֹשִׁיעֵנִי אֱלֹהַי vor משד וג׳ einzufügen und zu sagen, diese Worte seien jetzt „nach Ps. 3, 8 verschlagen“, wobei vorausgesetzt werden soll, daß „wahrscheinlich“ einst „Ps. 3 und 12 in zwei Nachbarspalten beieinander standen.“ — Am Ende der Verszeile ist nun aber der Text sicher nicht richtig überliefert. Wie immer man das überlieferte יפיח לו übersetzen will, es ist und bleibt eine sonderbare und für mein Gefühl keineswegs poetische Umschreibung des persönlichen Objekts zu dem vorausgehenden, das man hier auf alle Fälle in unzweideutiger Form erwartet. Mit dem, was die Versionen bieten, ist auch nichts anzufangen (vgl. Bibl. hebr. ed. Kittel); jedenfalls ist die Konjektur Baethgen's אוֹפִיעַ לו keine Verbesserung, denn dem wirklichen Bedürfnis des Satzes genügt sie nicht. Was aber 𝔊 mit seinem παρρησιάσομαι ἐν αὐτῷ (𝔙 = fiducialiter agam in eo) übersetzt hat, wer will das mit Sicherheit sagen? Beachtenswert ist aber sein ἐν αὐτῷ; das läßt schließen, daß er nicht לו, sondern בו gemeint hat zu lesen. Ebenso ungewiß bleibt die hebräische Grundlage von Σ (ἐμφανές) und 𝔖 (aperte = גליאית). Wir sind tatsächlich darauf angewiesen, aus dem Gedankenzusammenhang des Liedes überhaupt auf eine Lesart zu schließen, aus der die überlieferte wenigstens allenfalls paläographisch verständlich ist. — Nun fragt sich, was erwartet man hier als Objekt, wenn man von den vorausgehenden Strophen herkommt? Ich meine, die Antwort könne nicht zweifelhaft sein. Redet Jahve davon, er wolle sich aufmachen, um gegen die einzuschreiten, von deren schlimmem Gebahren vorher die Rede ist, und spricht er sodann nicht hiervon direkt, sondern redet von ישע, so kann das Objekt, das er בישע setzen will, doch niemand anders sein, als diejenigen, die unter dem bösen Treiben zu leiden haben, und deren Heil natürlich die Niederschmetterung der Widersacher zur Kehrseite haben wird. Nun sind die, die sich nach Jahwes Einschreiten sehnen, in v. 2 genannt: חסיד und אמונים, — den Zusatz im Anfang des masoretischen Verses 6 müssen wir natürlich außer Betracht lassen. Ich glaube in der Tat, in einem dieser beiden Worte haben wir das, was wir suchen, und zwar in חסיד. Zunächst dürfen wir nicht vergessen, daß 𝔊 בו statt לו am Ende gelesen zu haben scheint (vgl. 10, 5; die Konstruktion von הפיח mit לְ findet sich nur noch Hab. 2, 3, aber auch dort ist der Text nicht zuverlässig). Von der Konsonantengruppe יפיחבו können wir nun das erste י auch ohne Bedenken abtrennen und zum vorausgehenden Worte ziehen und dies בְּיִשְׁעִי lesen. Von den übrigbleibenden Konsonanten läßt sich von der älteren Schriftform aus ב auch gleich ד setzen. Nur halte ich es paläographisch für ebenso gut vorstellbar, daß in פיח die ursprünglichen Konsonanten חסי stecken. In der älteren Schrift in ihrer

kursiveren Gestalt der jüngeren Zeiten ist es m. E., zumal wenn man noch Verderbnis irgendwelcher Art mit in Rechnung zieht, ebenso leicht vorstellbar, daß ein ursprüngliches ח in ein פי aufgelöst wurde, wie daß ein סי zu ח zusammengelesen wurde. Setzen wir nun — unter Voraussetzung, daß das schließende ו erst infolge der überlieferten Rekonstruktion des zertrümmerten Textes zurecht gemacht wurde, um das Wort im Texte verständlich zu machen — חֲסִידַי (es ließe sich auch nach v. 2 חֲסִידִי lesen) in den Vers ein, so haben wir wirklich, was wir suchen. Wir haben dann ein persönliches Objekt, das nicht nur in v. 6 paßt, sondern das auch im Zusammenhang des Liedes rückwärts bis v. 2 seinen vollen Rückhalt findet (zum Gedanken vgl. auch 4, 4). Lesen wir den Halbvers also: אָשִׁ֫ית בְּיִשְׁעִ֫י חֲסִידָ֫י, so fühlen wir alsbald auch, daß diese Lesart sich um der schönen lautlichen Anklänge willen (man beachte das Hervortreten des î neben anderem) auch rhythmisch empfiehlt.

7. Als zweiten Halbvers könnte man hier auch die Worte כֶּ֫סֶף צָרוּ֫ף בַּעֲלִ֫יל verwerten, aber mir scheinen diese Worte nur eine jüngere Variante zu dem eigentlichen ursprünglichen Texte zu sein, den ich in den drei letzten Worten erblicke. Das überlieferte לארץ ist sicher nicht ursprünglich. Es ist gar nicht verständlich. Ich bin überzeugt, daß die längst (von Dyserinck) empfohlene Korrektur חָרֻץ das richtige trifft. Das Wort fügt sich mit seinen Gutturalen und dem emphatischen ץ und seinen dunklen Vokalen auch lautlich besonders trefflich zu dem lautlichen Charakter der ganzen Verszeile. Das gilt auch von den beiden letzten Worten 'מז' שבע.

8. Von der ersten Verszeile der letzten Strophe sind tadellos, wie es scheint, nur die zwei Worte אתה יהוה erhalten. Vielleicht läßt sich auch die zweite Hälfte des ersten Halbverses noch wiederherstellen. Man wird wohl mit 𝔊 (φυλάξεις ἡμᾶς) Hier. und einigen hebräischen Handschriften (vgl. Bibl. hebr. ed. Kittel) zunächst lesen müssen: תִּשְׁמְרֵנוּ. Ist das richtig, dann, glaube ich, muß das nächste Wort in מצרנו oder sachlich im Zusammenhang dann genauer: מִצָּרֵינוּ gelesen werden. So würde der erste Halbvers formell gut sein und sich zugleich sachlich auch als Eingang zu der das Lied abschließenden Strophe wohl eignen. Aber ob das wirklich der ursprüngliche Text ist, wage ich darum doch noch nicht zu sagen.

Mit den darüber hinaus überlieferten Worten weiß ich bis jetzt nichts anzufangen. Das ist nur ein zurecht gemachter Trümmerhaufen. Seine Rekonstruktion gelingt wahrscheinlich niemals, wenn uns nicht neue kritische Hilfsmittel zu teil werden.

*

Psalm XIII.

Das ist wieder ein köstliches kleines Liedchen. In zwei Zweizeiler ergießt sich alles, was des Dichters Herz erfüllt. Der lebhafte, zum Ausdruck siegesfreudiger Stimmung wie höchstgespannter Sehnsucht besonders geeignete Rhythmus ist rein erhalten. Die wenigen, ihn störenden jüngeren Zusätze heben sich von selbst aus dem strophischen Gefüge heraus. Es bedarf natürlich keines Wortes, daß der Anfang aller vier Halbverse in der ersten Strophe mit dem halb klagenden, halb dringlich flehenden עד אנה beabsichtigt ist. Liest man die Strophe in ihrer reinen Gestalt, so wirkt gerade dies wiederkehrende עד אנה besonders stark auf unsere Empfindung. Die im lebhaften Rhythmus eigentlich schon in der ersten, durch ihren Inhalt allerdings

noch tief gestimmten Strophe hervorbrechende Fröhlichkeit unzerstörbarer Glaubenszuversicht wird dann zur vollen Wahrheit in der zweiten Strophe, in der zweiten und letzten Verszeile, die der noch zögernden Bitte um Bewahrung vor dem Untergang das feste Bekenntnis folgen läßt: „Ich vertraue auf deine Huld", das selbst sofort zum voraus schon das Herz mit dem Jubel erfüllt, von dem es überfließen wird, wenn Jahwe die Sehnsucht nach Hilfe befriedigt hat. Dies Liedchen gehört jedenfalls inhaltlich und formell zu den köstlichsten Perlen der religiösen Lyrik Israels.

Das rhythmische Schema kann nicht zweifelhaft sein. Auch hier sind die Eingänge der Verszeilen rhythmisch wieder vollkommen gleichartig: eine Silbe bis zum ersten Hochton. בְּחַסְדְּךָ ist davon nicht verschieden.

2. Das in 𝔐 vor פניך stehende prosaische את habe ich gestrichen.

3. Hinter בנפשי steht in 𝔐 noch יגון בלבבי יומם. Für יומם, wozu man noch ולילה erwarten sollte, ist (mit DE LAGARDE u. a.) wohl יום יום zu lesen. Natürlich würden diese Worte sachlich sich ganz gut zu dem Vorausgehenden hinzufügen, wenn der Rhythmus nicht wäre. Aber um des Rhythmus willen müssen wir die Worte als eine Glosse ansehen, die bestimmt war, das zwar nicht ganz deutliche, aber doch auch nicht mißverständliche עצות בנ' zu erläutern.

4. 𝔐 liest am Ende פֶּן־אִישַׁן הַמָּוֶת. Rhythmisch macht diese Lesart keine Schwierigkeit. Aber der Artikel ist in der poetischen Diktion nicht gewöhnlich. Man könnte hier allenfalls sagen, das rhythmische Bedürfnis habe die in dem Artikel gebotene Silbe nötig gemacht. Man könnte aber auch, wie schon sonst vorgeschlagen wurde, lesen wie oben, um dasselbe zu erreichen. Ich möchte aber doch fragen, ob wir nicht besser lesen; פן אישׁן במות (oder etwa auch למות vgl. 𝔊 εἰς θάνατον, 𝔖 למותא)? Allerdings kann man zu der Verbindung ישן מות vgl. Jer. 51, 39. 57: ישן שנת־עולם. Aber die präpositionale Verbindung wird dadurch nicht ohne weiteres ausgeschlossen.

5. Die Worte dieses Satzes sind schon wegen der rhythmischen Gestalt — man kann sie nach dem Schema 3 : 3 lesen — Zusatz. Ihre Einfügung ist durch den Schluß der ersten Strophe herbeigeführt. Die Rücksicht auf die Steigerung des Hochmuts der Widersacher, wenn der Fromme zu Falle kommen sollte, findet allerdings in der zweiten Strophe keinen besonderen Ausdruck, und das vermißte der Glossator. Die Einfügung von v. 5 bewirkte dann auch an der Spitze von v. 5 die Einschaltung des gegensätzlichen ואני („und doch vertraue ich . . .").

6. Außer ואני ist hier auch aus rhythmischen Gründen בישועתך, das 𝔐 hinter יגל לבי liest, zu tilgen. Es versteht sich ja im Zusammenhang des Liedes von selbst, daß der Jubel Jahwes Hilfe zum Gegenstand haben wird. Sachlich ist die Glosse natürlich richtig, aber sie stört den Rhythmus des Verses in empfindlicher Weise.

*

Psalm XIV (= LIII).

Dieses Lied zerfällt inhaltlich in zwei Hälften. In v. 1—3 wird ganz allgemein von der Verderbtheit und praktischen Gottlosigkeit der Menschenwelt auf Erden geredet. Gottes heiligem Wesen gegenüber ist niemand da, der als fehllos gelten könnte. V. 4—7 haben es

mit dem dermaligen bösen Geschick des Volkes zu tun. Es muß Schlimmes von Feinden erdulden, die es in Jahwes Lande sich wohl sein und sich durch irgendwelche Gedanken an Jahwe nicht irre machen lassen. Aber Jahwes Volk darf sich der Gewißheit getrösten, Jahwe ist seine Zuflucht; er wird ihm helfen und ihm wieder Ursache geben zur Freude und zum Frohlocken. Die beiden Hälften fallen oberflächlich angesehen auseinander, und doch liegen Verbindungslinien genug vor, die sie innerlich miteinander verknüpfen. Man darf nur nicht übersehen, daß Jahwes Volk hier der ganzen es umringenden und in der Wirklichkeit des Lebens auch in seiner Mitte weilenden gottlosen, ihm nur Böses bereitenden Menschenwelt gegenübergestellt ist, und daß in ihm die Glaubensgewißheit gestärkt werden soll, Jahwe sei und bleibe seine Zuflucht und seine Hilfe. Nicht die „Torheit" wird triumphieren, sondern die wahre Weisheit, die Gottesfurcht, die Treue des wirklichen Volks Jahwes.

Die beiden Teile des Liedes entsprechen einander auch in formaler Hinsicht vollständig. Wir stehen hier vor einer neuen strophischen Kunstform, die recht eigenartig ist und der es nicht an rhythmischer Schönheit und Kraft fehlt. Auf zwei Zweizeiler folgt als Abschluß eine einzelne Verszeile, die aber dadurch an rhythmischem Gewicht gewinnt, daß sie über das Maß des sonst im Liede herrschenden Versschemas hinaus um ein drittes Glied in dem metrischen Umfang des zweiten Halbverses vermehrt ist. In dieser Schlußzeile gipfelt jedesmal die Gedankenfolge. In v. 3 vernehmen wir das vernichtende Urteil, zu dem die göttliche Prüfung der Menschenwelt führt und führen muß. In v. 7[b] findet die in den vorausgehenden beiden Strophen vorbereitete Gewißheit jubelnden Ausdruck, daß Jahwes Volk trotz aller Not der Zeit, trotz alles Wütens seiner Feinde keine Ursache habe zu verzweifeln; es wird sich der Hilfe seines Gottes sicher erfreuen.

Das Versschema tritt gleich deutlich hervor, nicht minder der strophische Bau des Liedes. In der ersten Hälfte des Liedes ist der ursprüngliche Text auch noch fast ganz rein überliefert; in der zweiten freilich fehlt es leider nicht an recht starken Verderbnissen, deren Beseitigung nicht mit Sicherheit gelingen will, auch nicht mit Hilfe von Ps. 53, der zweiten Gestalt, in der das Lied überliefert ist. Der rhythmische Charakter der Verseingänge ist, ausgenommen bei v. 7[a] in der überlieferten Gestalt, überall gleichartig. Zum ersten Hochton führt nur eine Silbe hinauf. An lautlichen Schönheiten fehlt es auch nicht in den einzelnen Verszeilen.

2. את unnütz und prosaisch.

3. 𝔐 beginnt הַכֹּל סָר יח׳, Ps. 53, 4: כֻּלּוֹ סָג וג׳. Mir scheint 53, 4 mit כלו vor der Lesart הכל den Vorzug zu verdienen, nur glaube ich, wir müssen das Suffix pluralisch lesen: כֻּלָּם. Das bezieht sich dann zurück auf בני אדם in v. 2, und das wird auch

wohl von dem folgenden יחדו נאלחו vorausgesetzt. Wahrscheinlich steckt das ם des Suffixes in dem ס des folgenden, rhythmisch störenden Wortes (סג in 53, 4 dürfte in Wahrheit auch סר zu lesen sein) oder in dem ו und dem ס. Erst als das Suffix in סר, dies gewöhnliche Wort für Abtrünnigwerden, Abfallen von Jahwe, aufgegangen war, dürfte die Form הַכֹּל hergestellt worden sein und in der anderen Rezension כלו.

4. 𝔐: כל פעלי א׳, aber 53, 5 fehlt כל; es ist wohl, wie so oft, auch hier aus dem Bedürfnis, den Ausdruck möglichst zu steigern, hinzugesetzt. Rhythmisch wäre es erträglich, aber besser ist es, wenn es fehlt. — In diesem Verse tritt nun einmal ganz besonders deutlich hervor, wie wichtig es auch für das richtige Verständnis und die richtige Gliederung der Sätze ist, die rhythmische Form zu beachten. Das Versschema nötigt v. 4ª mit עמי zu endigen und mit אכלו וג׳ eine neue Verszeile zu beginnen. Damit sind wir der höchst gewundenen Deutung der überlieferten Satzabteilung, die bei לחם einen Einschnitt macht, entzogen. Das אכלו לחם hat zunächst gar nichts mit dem אכלי עמי zu tun. Und lesen wir nun als neuen ersten Halbvers אכלו לחם יהוה, so findet eine von den Masoreten als Rarität angemerkte, aber als unabänderlich ihnen zugeflossene Lesart eine vollkommen sichere Erklärung. Die Lesung לֶחֶם ist nun nicht mehr auffällig, im Gegenteil sie ist selbstverständlich. Nur die falsche masoretische Satzabteilung hat den Schein erweckt, als sollte man eigentlich לֶחֶם lesen. Die Erhaltung der Lesart לְחֶם beweist zugleich aber auch, daß in der Überlieferung, der die Masoreten feste Form gaben, die alte richtige Versabteilung noch fortlebte, nur hatte man das bestimmte Bewußtsein von ihr inzwischen verloren. — Nun beginnt mit לא קראו der zweite Halbvers, aber diese Worte füllen ihn nicht mehr aus, es bleibt eine Hebung zu wenig. Nichts liegt näher, als diesen Mangel durch Heranziehung des ohnehin äußerst auffälligen, den masoretischen v. 5 einleitenden Wortes שם zu beseitigen, und das geschieht in völlig befriedigender Weise, wenn wir dafür שְׁמוֹ lesen. Inhaltlich paßt der so gewonnene zweite Halbvers ganz trefflich zu dem im ersten ausgesprochenen Gedanken; er vervollständigt die Charakteristik der פעלי און. — Übrigens ist in v. 4ª nicht Jahwe das redende Ich, sondern der Dichter. Auch dieser kann ja von Jahwes Volk als „seinem“ Volke reden.

5. Die Worte פחדו וג׳ lassen sich rhythmisch jedenfalls nicht nach dem im Liede herrschenden Schema lesen. Sie fallen aus dem strophischen Aufbau heraus und sind zugesetzt. Sie sprechen allerdings einen Gedanken aus, der im Folgenden inhaltlich gemeint ist, nur konnte der Glossator vermissen, daß in den folgenden Sätzen nicht ausdrücklich auch der für die „Übeltäter“ zu erwartenden Schrecken gedacht worden sei. Auch charakterisiert natürlich das דור צדיק deutlicher, was Jahwes Volk ist. Auffällig ist in dieser Glosse der Gottesname. Warum steht da nicht יהוה, wie sonst im Liede, und zumal wie gleich nachher in v. 6f.? Man darf m. E. ohne Bedenken daraus entnehmen, daß der Glossator einer Zeit angehörte, in der man den Jahwenamen auszusprechen sich scheute.

6. Der erste Halbvers hat in der Überlieferung m. E. sicher eine nicht unwesentliche Veränderung erfahren. Schon die Gestalt, in der er in Ps. 14 erscheint, ist sehr wenig vertrauenerweckend, aber viel schlimmer ist es um das bestellt, was 53, 6 uns hier bietet. Der dort stehende Wortlaut ist dem in 14, 5ᵇ. 6ª überlieferten gegenübergestellt ein überaus lehrreiches Paradigma dafür, wie Worte in älterer Schrift verderben können und was aus undeutlich und unsicher gewordenen Schriftzügen herausgelesen werden konnte, wenngleich damit nicht gesagt werden soll, daß der Text in Ps. 53 nicht noch brauchbare Erinnerung an die ursprüngliche Lesart enthalten kann. Für textkritische Operationen unter Beobachtung paläographischer Gesichtspunkte läßt sich hier aber etwas lernen.

Ich stelle die beiden Textreihen untereinander:

(14) [5b] כי אלהים בְּדור צַדִּיק׃ [6a] עצת עני תבישו

(53) [6] כי אלהים פִּזַּר עַצְמוֹת חֹנָךְ הֱבִישֹׁתָה

Zu letzterem Text ist die Übersetzung von 𝔊 bemerkenswert: ὅτι ὁ θεὸς διεσκόρπισεν ὀστᾶ ἀνθρωπαρέσκων· κατῃσχύνθησαν κτλ. (in Ps. 14 ist 𝔊 = 𝔐, am Ende steht dort βουλὴν πτωχοῦ κατῃσχύνατε). Was ist hinter dem ἀνθρωπαρέσκων zu suchen? Natürlich ist es jetzt dem חנך gegenüberzustellen, und wahrscheinlich hat 𝔊 darin חֵן, das ja allenfalls die Bedeutung von ἀνθρωπαρέσκεια haben kann, gefunden, aber in welcher Form das ganze Wort seiner Übersetzung zu Grunde liegt, ist nicht leicht zu sagen. Das ךָ scheint er nicht gelesen zu haben. Auch κατῃσχύνθησαν führt auf הוּבִישׁוּ, aber nicht auf die in 𝔐 vorliegende Lesart. — In den beiden hebräischen Textreihen entspricht natürlich פזר dem בדור, und עצמות חנך müssen wir den Worten צדיק עצת עני gegenüberstellen, aber das unzweifelhaft ursprüngliche צדיק ist dort gänzlich verschwunden oder es hat sich infolge Verderbnis mit den folgenden Worten vermischt. Zwar weist nun der Anfang von עצמות auf den Anfang von עצת hin, aber wie sollte aus einem עצת עני die Lesart עצמות חנך werden? חנך ist paläographisch aus einfachem עני auch nicht begreiflich. Vielleicht entspricht עצמות den Buchstaben צדיקעצ und ist חנך den Buchstaben תעני gegenüberzustellen. Allenfalls ließe sich so paläographisch (im Hinblick auf die Schriftformen der aramäischen Papyri) begreiflich machen, was wir jetzt in Ps. 53 lesen, nur חנך will nicht ohne einen zweifelhaften Rest aufgehen. Jedenfalls aber, glaube ich, sind wir berechtigt, uns zunächst an die Lesart in Ps. 14 zu halten. Aber ich halte auch sie nicht für die ursprüngliche.

Ich habe im Texte statt עני geglaubt עַמִּי einsetzen zu sollen. Das erwartet man nach v. 4 und mit Rücksicht auf v. 7 eher als עני. Das Eindringen eines עני statt עמי ist ja von den letzten vorausgehenden Psalmen aus leicht begreiflich. Sodann lese ich עֵצוֹת und zwar in dem Sinne wie das Wort 13, 3 gebraucht ist. Wer genau aufmerkt, wird auch schon in den früheren Liedern gefunden haben, daß die aufeinanderfolgenden Psalmen vielfach auch durch gleichlautende oder doch gleichartige Gedanken und Begriffe miteinander verknüpft werden. Dieser Umstand legt es nahe, hier an 13, 3 zu denken, auch um des ziemlich passenden Sinnes willen. Ob aber das Wort wirklich ursprünglich ist, das ist freilich eine andere Frage. Vielleicht ist hier עַצְּבוֹת zu lesen, und es wäre möglich, daß in dem עצמות des Ps. 53 diese Lesart noch hindurchschiene. Sie würde in Verbindung mit עמי hinter der vorausgehenden Strophe sachlich vortrefflich passen. Dann müßte freilich auch die Verbalform eine andere sein. Zu עֵצוֹת עמי paßt die im Texte z. T. unter Anlehnung an die Lesart in Ps. 53 vorgeschlagene תבשנה im Sinne von „zu schanden werden“ = nicht verwirklicht werden (das ließe sich auch von „Sorgen“ allenfalls so ausdrücken) einigermaßen, wenngleich ich sie auch selbst mit Mißtrauen ansehe. Sollten wir aber jene Lesart vorziehen müssen, dann würde sich empfehlen, auch wieder unter Anlehnung an die Lesart in Ps. 53, תִּשְׁבֹּתְנָה = „sie werden aufhören“, d. h. sie finden ihr sicheres Ende, weil Jahwe des Volkes Zuflucht ist. Man wird zugeben müssen, daß der Halbvers in der damit gewonnenen Form: עַצְּבֹ֫ת עַמִּ֫י תִּשְׁבֹּ֫תְנָה sachlich ganz vortrefflich in den Zusammenhang passen würde, und עצבות würde hernach in Ps. 16, 4 seinen Widerhall finden. Ihn so zu lesen, könnte auch dadurch empfohlen werden, daß beiden überlieferten korrumpierten Textgestalten in seinem Wortlaut einigermaßen ihr Recht zuteil würde. Eine besonders nachdrückliche Empfehlung erwächst dieser Gestalt des Halbverses jedoch aus den aus ihr ins Ohr fallenden lautlichen Zusammenklängen. Man beachte den starken Anklang der Silben תִּשְׁבֹּת an עצבות. Man beachte ferner die beide Halbverse verknüpfenden Gutturale (ע, ה, ח) und die Verbindung von Guttural mit Labial im ersten Halbvers עם und מח im zweiten,

Alles in allem: ich wage zwar nicht, die vermutete Lesart ohne weiteres in den Text einzusetzen, bin aber subjektiv der Überzeugung, damit der ursprünglichen Lesart viel näher zu sein, als mit der im Text stehenden. — Am Ende der Verszeile lesen wir 53, 6 מְאָסָם. Das ist jedenfalls eine Korruption; מחסהו ist richtig. Aber auch hier ist die paläographische Seite der Lesarten nicht unwichtig.

7ª. 𝔐 liest: מי יתן מצ׳, aber das widerstrebt in seinem Anfang dem rhythmischen Gesetze. Mir scheint auch sachlich nach dem ruhigen und zuversichtlichen Hinweis darauf, daß Jahwe seines bedrückten und gequälten Volkes Zuflucht sei, in v. 6 hier eher ein ebenso ruhiger und zuversichtlicher Hinweis darauf erwartet werden zu müssen, daß Jahwe Israel seine Hilfe bringen wird, als der Wunsch, er möchte diese Hilfe bringen, dem an sich der Charakter sieghafter Glaubensgewißheit nicht ohne weiteres eigen ist. Ich habe aus dieser Erwägung heraus statt מי den Namen יהוה eingesetzt, der dem rhythmischen Bedürfnis am Anfang der Verszeile genügt und durch dessen Einfügung sodann auch der Satz ganz den inhaltlichen Charakter erhält, den man erwartet. Vielleicht hat einmal im Laufe der Textüberlieferung dort כי יהוה יתן gestanden, es ist dann durch ein leicht begreifliches Abschreiberversehen יהוה verloren gegangen, und dann hat jemand gemeint, dies כי in מי verwandeln zu sollen, eben um — im Hinblick auf die Verhältnisse seiner Zeit — einen Wunschsatz zu gewinnen. So ließe sich allenfalls vernünftigerweise die Entstehung des vorliegenden, auch Ps. 53 bezeugten Textes erklären. Ich glaube auch מציון beanstanden zu sollen. Gewiß läßt sich diese Lesart aus dem stets in der jüdischen Gemeinde lebendig gebliebenen Glauben begreifen, daß Jahwe auf dem Zion residiere, er also auch von da seine Macht ausübe (vgl. z. B. Ps. 110, 2, auch an Ps. 2 kann man denken, ebenso Amos 1, 2, Joel 4, 16). Aber lesen wir den Satz wie oben vorgeschlagen und bedenken, daß vorher von den Leiden des Volkes Jahwes im Lande die Rede ist, ferner auch, daß in Ps. 15 die Frage aufgeworfen wird, wer auf Jahwes heiligem Berge weilen dürfe und dort auf schützende Obhut Jahwes rechnen könne, so, meine ich, läge es recht nahe, statt מִצ׳ vielmehr בְּצ׳ zu lesen. Es könnte מ statt ב schon aus der Möglichkeit einer Verwechslung beider Buchstaben in jüngerer kursiver Form der alten Schrift verstanden werden. Es könnte aber auch eine absichtliche Änderung der Lesart vorliegen.

*

Psalm XV.

Das rhythmische Schema der Verszeilen dieses Psalms liegt unzweideutig zutage. Der ursprüngliche Bestand der Dichtung ist wenig verändert; nur an einer Stelle ist, wie die rhythmische Gliederung alsbald erweist, eine nachträgliche Mehrung zu beobachten. Kritische Eingriffe sind sonst nur in unerheblichem Maße nötig. — Fraglich ist jedoch, ob es bei einem solchen Liede, das in māšālähnlicher Weise lehrhafte Gedanken ausführt, angebracht ist, eine strophische Gliederung zu suchen. Denn tatsächlich bietet ja jede einzelne Verszeile eine Antwort auf die in der ersten ausgesprochene Frage und alle zusammen erst geben die Antwort, die der Dichter auf sie geben wollte und konnte. Das ist auch der Sinn des letzten, alles Vorhergehende zusammenfassenden Satzes, der nicht eigentlich bloß zu dem Inhalt des oben abgesonderten letzten Zweizeilers gehört, sondern zu allen

vorhergehenden, und der auch keinen wirklichen Parallelsatz zum ersten Halbvers darbietet. Man sollte statt seiner neben dem Satze שחד וג׳ vielmehr einen zweiten Halbvers erwarten, der sich auch inhaltlich mit dem ersten zusammenschlösse. Sicher würde der überlieferte Schlußsatz mit seinem לעולם sich besser ausnehmen, wenn er hinter all den positiven Einzelantworten auf die an der Spitze stehende Frage folgte. Dort würde er auch in seiner mit לעולם dem Rhythmus des Liedes fremden prosaischen Form besser passen. Aber da wir einen andern Halbvers nicht zur Verfügung haben, so müssen wir uns so helfen, wie es im Texte geschieht. Aber das ist unverkennbar, daß sich die beiden im Texte als zweiter Zweizeiler ausgesonderten zwei Verszeilen auch inhaltlich enger zusammenschließen, und dasselbe kann man auch von der ersten Verszeile und dem ersten Halbverse der zweiten in der oben abgesonderten dritten Strophe sagen. So mag es also gerechtfertigt erscheinen, daß ich das Lied in drei Strophen gegliedert habe.

Der rhythmische Charakter des Eingangs der Verszeilen ist überall gleich, nur in der ersten Verszeile der zweiten Strophe war eine Umstellung der Worte nötig, die sich aber, wie wir sehen werden, auch aus anderen rhythmischen Gründen rechtfertigen läßt. — An lautlichen Schönheiten fehlt es auch in diesem Liede nicht.

2. Sachlich würden natürlich die ausgeschiedenen Worte in den Zusammenhang des Liedes, zumal auch als Anfang der Antwort auf die ernste Frage, recht gut passen. Sie drücken in allgemeiner Form aus, was in den folgenden Sätzen in konkreten Beziehungen als Forderung Jahwes an Gesinnung und Tat derer dargelegt wird, die vor dem heiligen Gott wollen bestehen können. Aber die Worte fallen rhythmisch aus dem Ganzen heraus. Zwar wäre es allenfalls möglich, sie als einen dreihebigen Halbvers zu lesen: הוֹלֵ֫ךְ תמ֫ים ופעל צ֫דק, aber besser und dem logischen Gewichte der Worte im Satze angemessener würde es doch sein, wenn wir die letzten Worte als zwei Hebungen läsen: וּפֹ֫עֵל צ֫דק. Dann hätten wir aber vier Hebungen. Es kommt ein zweites hinzu. Die folgenden Verszeilen lehren insgesamt, daß in jedem Halbvers nur je eine Seite des möglichen menschlichen Verhaltens behandelt wird. In jenen Worten würde aber, abweichend davon, zweierlei in einem Halbverse berührt sein, tadelloser Wandel und Gerechtigkeit im Tun. Endlich drittens fügen sich in den folgenden Verszeilen, mit Ausnahme der letzten, die Halbverse inhaltlich so eng zusammen, daß sie nicht auseinandergerissen werden dürfen. Auch dieser Umstand zeigt, daß jene Worte aus dem Gefüge des Liedes herausfallen. Sie sind daher als Zusatz anzusehen. Dafür, daß der Satz דבר וג׳ wirklich den ursprünglichen Anfang der Antwort auf die Frage gebildet hat, spricht auch der Umstand, daß der erste Satz mit der Forderung rechter, wahrhaftiger Herzensgesinnung, also mit dem Allerinnerlichsten beginnt. Das Folgende schreitet dann in wohlüberlegtem logischem Fortschritt vorwärts.

3. Der Rhythmus empfiehlt hier mit 𝔖 und Psalterium Veronense וְל֫א zu lesen. — In dem ersten Halbvers der nächsten Verszeile liest 𝔐 לא עשׂ֫ה לרע֫הו רע֫ה. Das würde am Anfang einen Aufstieg zum ersten Hochton von zwei Silben bedeuten. Das aber widerspricht dem Eingang der übrigen Verszeilen. 𝔊𝔖 lesen ולא. Damit aber erhielten wir entweder vier Hebungen oder einen noch etwas breiteren Aufstieg

zum ersten Hochton. Ich habe daher ohne Bedenken רעה an die erste Stelle gerückt. Solche Verschiebungen können auf einen Abschreiber zurückgehen. Im übrigen ist der Halbvers dann auch wohllautender, wenn die beiden lautlich so nahe zusammenklingenden Worte רעה und לרעהו durch das לא עשה getrennt sind. Außerdem wird so formell der erste Halbvers genau parallel dem zweiten. Man beachte auch die starken lautlichen Anklänge am Anfang und Ende beider Halbverse (רע : רע und קרב : חרפ) und zwischen den beiden mittleren Worten (לא עשה und לא נשא). Auch diese rhythmischen Schönheiten sprechen für die Wortumstellung.

4. 𝔐 ואת־יראי. את ist prosaisch und ohne weiteres zu tilgen. Man beachte neben anderem das rhythmisch schön wirkende starke Hervortreten des נ im ersten und des die Worte einleitenden י im zweiten Halbverse.

5. 𝔐 ושחר, aber am Anfang der Zeile ו sicher nicht ursprünglich. — Man erwartete nun als zweiten Halbvers etwa einen Satz, in dem gesagt wäre, daß einer, der vor Jahwe bestehen will, auch das Recht des Nächsten, des geringen Mannes, der Witwen und Waisen nicht beugen dürfe. Ein Satz wie dieser: וּמִשְׁפַּ́ט עָנִ́י לֹא הִטָּ́ה würde die Verszeile gut abschließen. Ob man annehmen darf, daß ein etwa so oder ähnlich lautender Halbvers infolge eines Abschreiberversehens ausgefallen ist? — Bemerkenswert ist endlich, daß, während 𝔊 = 𝔐 ist, 𝔖 den letzten Satz in einer eine ganze Verszeile ausfüllenden Form bietet. Hinter עשה אלה liest man im Syrischen dort weiter כאין הו und dann ולא. Das scheint auf folgende Verszeile hinzuweisen:

עשׂ́ה אלּ́ה יִכּו́ן   ולא́ ימו́ט לעולם́

oder vielleicht auch statt יִכּון : נָכון הו́א. So hätten wir also hier eine rhythmisch tadellose Verszeile, die zwar außerhalb der strophischen Gliederung des Liedes stehen, aber das Ganze wirkungsvoll abschließen würde. Sollte 𝔖 recht haben, so würde dies noch nachdrücklicher dazu herausfordern, den letzten vorausgehenden Halbvers zu einer ganzen Verszeile zu vervollständigen. Natürlich Sicheres läßt sich nicht feststellen.

*

Psalm XVI.

Die Gestalt, in der dieser Psalm uns überliefert ist, kann die ursprüngliche nicht sein. Nicht bloß die großen Textschwierigkeiten, die in den Anfangsversen vorliegen, verraten dem sorgfältigen Leser mindestens eine starke Verderbnis der ursprünglichen Gestalt des Textes, in viel höherem Maße ergibt sich dies aus der Unmöglichkeit, die ersten masoretischen Verse in klare rhythmische Form zu bringen. Erst von v. 5 an sind wir imstande, ein bestimmtes rhythmisches Schema aus dem überlieferten Wortlaut herauszuhören. Zwar sind auch hier die ursprünglichen Verszeilen nicht ohne Eingriffe geblieben, aber es kann nicht zweifelhaft sein, daß wir von da ab in den Bereich regelrechter Vers- und Strophenbildung eintreten. Die Verszeilen sind gleichhebig, und die Gliederung des rhythmischen Aufbaues der poetischen Gedankenentwicklung in Zweizeiler ist auch von v. 6 an deutlich erkennbar. — Gewiß lassen sich auch innerhalb v. 1—4 ein paar Sätze allenfalls rhythmisch lesen, auch nach dem Schema 3 : 3, das unzweifelhaft die ursprüngliche Form des Liedes ist. So kann

man v. 1 als dreihebigen Halbvers lesen: שמרני אל כי חסיתי בָךְ, aber ich habe doch das Gefühl, es würde richtiger vierhebig gelesen: (בָּךְ) שמֹרני אל כי חסִיתי בְךְ. Diese Form widerspräche aber dem Schema des Liedes. Leichter läßt sich in v. 4 eine volle Verszeile nach dem Schema 3 : 3 herauslesen:

כל אסיך נסכיהם מדם ובל אשא (את)שמותם על שפתי

Von der textlichen Unsicherheit in dem ersten Halbverse abgesehen, denn מדם ist schwerlich richtig, gegen die ursprüngliche Zugehörigkeit dieser Zeile zum Psalm spricht der abweichende rhythmische Charakter des Eingangs der Verszeile. In v. 5 ff. ist überall eine Silbe (v. 6. 7. 11 machen keine Ausnahme) vor dem ersten Hochton, in בל אסיך haben wir jedoch deren zwei. Aber auch wenn wir hiervon absehen wollen, der Vers steht und fällt hinsichtlich seiner Ursprünglichkeit mit dem, was in v. 3 und in dem Anfangssatze in v. 4. gelesen wird. Das, was wir hier lesen, ist wenigstens in der überlieferten Form nichts als Prosa, und es ist fraglich, ob es jemals etwas anderes war.

Ich habe den Text hingesetzt, so wie wir ihn im MT vorfinden. Daß Fehler darin sind, bedarf keines Beweises: ואדירי ist sicher nicht richtig, mindestens muß es אדירי heißen; auch ist in v. 4 מהרו schwerlich richtig, am einfachsten läßt sich der Satz verständlich machen, wenn man mit anderen liest: יִרְבּוּ עצבותם אֲחֵרִם הֵמֵרוּ. Aber den Wortlaut dieser Sätze als Verse lesen wollen, dazu gehört ein großer Mangel an rhythmischem Gefühl und gesundem Verständnis für das Wesen hebräischer Versbildung und poetischer Diktion. Der Anfang von v. 3 ist so prosaisch wie nur möglich. לקדשים ist abhängig von dem Anfangsworte v. 2 (wo mit hebräischen Manuskripten und 𝔊𝔖 [vgl. Bibl. hebr. ed. Kittel] אמרתי gelesen werden muß). Auch v. 2 selbst ist jetzt durch und durch prosaisch.

Wenn ich nun erwäge, was in den beiden Versen 3 und 4 ausgesprochen wird, so werde ich dadurch lebhaft an 15, 4ª erinnert, wo gesagt wurde, wer vor Jahwe bestehen und seiner Gnade teilhaftig werden will, müsse die Gemeinschaft der von ihm Verworfenen meiden und vielmehr die Gemeinschaft der Gottesfürchtigen suchen. Hier in 16, 3. 4 wird ausgesprochen, das redende Ich richte sich nach dieser Forderung, es hege Zuneigung nur zu den „Heiligen" d. i. zu den wahrhaft Gottesfürchtigen, die sich vor aller Abgötterei und allem religiösen Unfug hüten, es wisse wohl, was den von Jahwe Abgefallenen bevorstehe, und darum meide es allen Götzenkult, ja, nehme nicht einmal der Götzen Namen auf die Lippen. Mir scheint es durchaus wahrscheinlich, daß diese Sätze erst von dem hinzugefügt wurden, der den ursprünglich allerdings auch ein starkes und rückhaltloses Bekenntnis zu Jahwe enthaltenden Psalm 16 in der Sammlung an den

Psalm 15 anfügte und eine wohl in seiner Zeit nicht gegenstandslose Verknüpfung der hier gebotenen Art mit Psalm 15 für recht nützlich hielt. Die Möglichkeit, die beiden letzten Sätze von v. 4 als eine Verszeile nach dem Schema 3 : 3 zu lesen, läßt dann weiter vermuten, daß auch wohl der Zusatz in seinem Anfange einst einigermaßen rhythmisch geformt war und daß die gegenwärtige Formulierung des Textes durch unzweifelhaft eingetretene Korruption seiner ursprünglichen Gestalt herbeigeführt wurde. Freilich diese Gestalt noch wiedergewinnen zu wollen, ist ein vergebliches Bemühen, und ich unterlasse daher auch den Versuch.

Wenn wir demnach v. 3. 4 als jüngere Erweiterung in dem angegebenen Sinne außer Betracht lassen, dann fragt sich, ob in v. 1. 2 noch eine Verszeile steckt, die wir zu dem wirklich ursprünglichen Texte des Ps. 15 rechnen dürfen. Und ich glaube, dem ist so; wir haben innerhalb v. 1. 2 noch die Verszeile, die einst mit v. 5 zusammen den ersten Zweizeiler des Psalms bildete. Aber es fragt sich nun, in welchen Worten dieser beiden masoretischen Verse die ursprüngliche Gestalt der gesuchten Verszeile steckt. Ob wir diese Frage mit absoluter Gewißheit beantworten können, behaupte ich nicht, aber ich zweifle nicht, daß eine relativ höchst wahrscheinliche Lösung möglich ist. Meines Erachtens steckt die Verszeile, die wir suchen und die inhaltlich zu v. 5 paßt, teilweise in v. 1, zum größten Teile aber in v. 2, und sie ist folgendermaßen herzustellen:

שמרני יהוה אלהי אתה טובתי בל עליך

Mir scheint es wirklich möglich, daß אמרת oder אמרתי unmittelbar aus ursprünglichem שמרני hergestellt wurde, das wir jetzt an der Spitze von v. 1 lesen. אל in v. 1 mag auch aus אלהי entstanden sein, indem die letzten Konsonanten הי vor כי durch Schreibfehler verloren gingen, und das jetzt in v. 2 stehende אדני kann anstelle des ursprünglichen אלהי getreten sein. Die Worte in v. 1 כי חסיתי בך halte ich für Zusatz dessen, der den Psalm in den Zusammenhang der Sammlung stellte. Von den vorhergehenden Liedern her, zumal auch von Psalm 15 aus, lag es nahe, dem betenden und bekennenden Subjekt des Psalmbuches ein solches Wort in den Mund zu legen, das eben nirgends sonst seine Zuflucht suchte und nirgends sonst sich sicher und glücklich wußte als im Schutze seines Gottes Jahwe. Und diesem letzteren Gedanken will das Lied ja in seinem ganzen Inhalt Ausdruck verleihen, und der Zusatz in v. 3. 4 soll die absolute Hingabe an Jahwe in besonders gesteigertem Ausdruck aussprechen. Die vielleicht zunächst nur einem Irrtum oder einer Korruption zu verdankende Umwandlung des שמרני am Anfang von v. 2 (das meines Erachtens auch noch dastand, als v. 1 vorangestellt war) in אמרת oder אמרתי hatte die Hinzufügung der Präposition לְ zum folgenden יהוה zur Folge und scheint zugleich mit der Einfügung der prosaischen Einleitung des

folgenden mit המה beginnenden Zusatzes לקדושים אשר בארץ geschehen zu sein.[1] — So ließe sich allenfalls die Entstehung des jetzt vorliegenden, in v. 3 zweifellos arg korrumpierten Textes innerhalb der ersten Verse begreiflich machen.

Nehmen wir die oben hergestellte Verszeile mit v. 5 zur ersten Strophe des Liedes zusammen und scheiden wir alles übrige, das wir in v. 1—4 noch lesen, aus, so erhalten wir ein Lied von vier Zweizeilern, von dem man anerkennen wird, daß es ein inhaltlich geschlossenes Ganze darstellt. Auffällig ist darin nur, daß in den beiden mittleren Strophen von Jahwe indirekt geredet wird, während in der letzten Strophe dann das göttliche „Du" der ersten wiederkehrt. So auffällig dies auch ist, wir werden jedoch daraus nicht Anstoß nehmen dürfen zu Zweifeln an der Ursprünglichkeit der vier Strophen des Liedes in ihrer gegenwärtigen Gestalt.

5. 𝔐 liest hier יהוה מְנָת חֶלְקִי וְכוֹסִי. Ein Wort von den beiden חלקי וכ׳ muß gestrichen werden. Mir scheint חלק begrifflich dem מנת ziemlich gleich zu sein und daher als lexikalische Glosse dazu verstanden werden zu können. כוסי habe ich zunächst nur beibehalten, weil wir schon in Ps. 11, 6 — allerdings dort in einem jüngeren Einschub — die Verbindung von כוס und מנת auch vorfinden. Ich muß aber gestehen, daß es für mein Gefühl ein hartes Bild ist, mit dem hier von Jahwe geredet wird. Man trinkt doch nicht Jahwe selbst. Das von Jeremia und dann häufiger gebrauchte Bild vom „Trinken des Bechers" bezieht sich auf die Hinnahme des göttlichen Zorns in seinem Gerichte. Der Becher ist dann gefüllt mit Jahwes Zorn. Schließlich habe ich aber doch geglaubt, um den Anstoß zu beseitigen, die überlieferten Konsonanten מנת als Verbalform auffassen und ihre Lesung als Perf. II. p. sing., wie oben angegeben, (übrigens wäre auch מְנַתָּ möglich) vorschlagen zu sollen. Nun könnte man zweifeln, ob man nicht חלקי festhalten und כוסי als Zusatz, veranlaßt vielleicht von 11, 6 aus, streichen soll. Es könnte sich schon um des ל willen empfehlen, das dann auch in dem letzten Worte des parallelen Halbverses einen recht wohllautenden Widerhall finden würde. Das Ende der beiden Halbverse würde dann auch lautlich verwandt dem Ende der beiden Halbverse der oben wiederhergestellten ersten Verszeile der Strophe. Für den Sinn kann es nichts ausmachen, welches von beiden Worten wir beibehalten. — 𝔐 תּוֹמִיךְ ist längst mit Recht in תּוֹמֵיךְ verwandelt. י ist Vokalbuchstabe auch für ē. — Man beachte das in den beiden zweiten Halbversen der rekonstruierten Strophe an der Spitze stehende nachdrückliche אתה, überhaupt die inhaltliche Korrespondenz der ersten wie der zweiten Halbverse in beiden Verszeilen.

6. 𝔐 חבלים. An sich ist diese Lesart, auch rhythmisch, unanstößig. Aber mit Rücksicht auf das sonst überall hervortretende „Ich" des Betenden scheint mir doch die im Texte gewählte Lesung empfehlenswert. Die masoretische Lesart kann Schreibfehler sein, so gut wie die Lesart im zweiten Halbvers נַחֲלָת, wo zweifellos mit 𝔊𝔖 נחלתי gelesen werden muß. Der Schreibfehler mag auch durch das לי hinter נפלו herbeigeführt sein, das an sich ja nach חֲבָלַי überflüssig erscheint, aber doch sehr wohl ursprünglich sein kann. — Bedenklich kommt mir das den zweiten

---

[1] Da der Relativsatz אשר בארץ eigentlich recht sonderbar anmutet, drängt sich mir die Frage auf, ob nicht בארץ schon zu dem folgenden Satz gezogen werden muß, ferner, ob denn nicht in אשר eine Verderbnis aus אמרתי (parallel dem an der Spitze von v. 2 jetzt stehenden) vorliege. Ps. 50, 16$^{a\alpha}$ würde eine Analogie dazu bieten.

Halbvers einleitende אַף vor, nicht rhythmisch, wohl aber sachlich. Stets verleiht אַף dem Worte oder Satze, womit es verbunden ist, einen besonderen, irgendwie gearteten Nachdruck. Ich sehe aber nicht ein, was denn in dem zweiten Halbverse gegenüber dem ersten so Ungewöhnliches gesagt wird, daß ein אַף, statt eines einfachen ו oder noch besser im poetischen Satze statt des Asyndetons, nötig sein sollte. Wirklich motiviert ist אַף in v. 7 und v. 9. Es dürfte von da aus auch nur irrtümlich in v. 6 eingedrungen sein und besser wieder getilgt werden.

7. Ich habe im ersten Halbvers das prosaische את vor יהוה und das ebenfalls prosaische אשר vor יעצני gestrichen. Der Vers wird dadurch auch rhythmisch besser.

8. Ernste Bedenken drängen sich mir gegen die Ursprünglichkeit der Lesart im ersten Halbvers auf. Man sollte eher, als den Satz שויתי וג׳, einen Satz erwarten, der sagt, Jahwe habe sich selbst dem Betenden zur Seite gestellt (was der zweite Halbvers eigentlich auch voraussetzt), und darum sei es diesem möglich, sich zu freuen usw. Derartiges erwartet man auch von der vorausgehenden Strophe aus. Der Mensch kann doch nicht Gott sich gegenüberstellen, und wenn man das im geistigen Sinne verstehen soll, so darf doch auch nicht übersehen werden, daß die Redewendung (שוה וג׳) mindestens ungewöhnlich ist. Ob 𝔊 mit προορώμην (προωρ.) unsere Lesart שויתי hat übersetzen wollen? Ich glaube es nicht. Sachlich ist seine Übersetzung aber jedenfalls besser. Wer Jahwe vor sich, sich gegenüber, sieht und zwar dies in dem Sinne des zweiten Halbverses, der darf allerdings getrost der Zukunft entgegengehen; er hat nichts zu befürchten. Ein einfaches ראיתי anstelle von שויתי wäre schon ausreichend. Freilich ist es fraglich, ob durch Verderbnis aus einem ראיתי in alter Schrift Schriftzüge entstehen konnten, die jemand als שויתי glaubte lesen zu sollen. Aber es scheint mir nichts dagegen zu sprechen, daß wir das poetische, in den Bileamsprüchen (Num. 23, 9; 24, 17) und ziemlich häufig im Buche Hiob (7, 8; 17, 15; 20, 9; 24, 15; 34, 29; 35, 5. 13. 14) vorkommende Verbum שור hier finden, das auch mit dem Acc. des Objekts verbunden wird. Aus einem שַׁרְתִּי ließe sich paläographisch ein שויתי eher begreifen. Ob das 𝔊 gelesen hat? Denkbar wäre endlich auch, daß dort einst ידעתי stand, daß י nach dem vorausgehenden verloren ging und dann vielleicht infolge teilweiser Verderbnis der Kopf des ד (in alter Schrift) mit dem ע für das Auge zu einem ש zusammenfloß, und daß dann erst die Lesart שויתי zurechtgemacht wurde. Daß sogar ד allein und ש infolge Textkorruption einander ersetzen können, dafür findet sich ein recht interessantes Beispiel Ps, 72, 14, wo 𝔐 דָּמָם liest, während 𝔊 שְׁמָם übersetzt. — Nach לנגדי folgt in 𝔐 תמיד, aber rhythmisch ist das Wort störend, und sachlich ist es mindestens nicht nötig. — Im zweiten Halbverse fehlt eine Hebung; es fehlt aber auch das auf Jahwe hinweisende pronominale Subjekt. Ich habe im Texte הוא eingefügt und vorausgesetzt, daß es einem Schreibfehler zum Opfer gefallen sei. So ist der Vers gut und auch sachlich alles in Ordnung.

9. 𝔐 liest hinter לבי noch ויגל כבודי, aber das ist rhythmisch störend und nach dem ersten Satze auch ganz überflüssig.

10. 𝔐 כי לא תעזב נפשי, aber wegen des Rhythmus einfach wie im Text vorgeschlagen zu lesen. Das Suffix am Verbum sagt ja genau das, was נפשי meint. — Q^erē חסידך statt K^etīb חסידיך im zweiten Halbverse dürfte richtig sein. Das überall sonst stehende singularische „Ich" spricht dafür. Es handelt sich ja in erster Linie um das Schicksal des hier Redenden. Der Plural חסידיך würde den Gedanken in allgemeinerer Bedeutung aussprechen. — Dann folgt in 𝔐 לראות שחת, sachlich natürlich ganz trefflich, aber rhythmisch störend. Das einfache לשחת sagt ja am Ende in Verbindung mit dem לא ת׳ חס׳ genau dasselbe.

11. In 𝔐 beginnt der Vers: תּוֹדִיעֵנִי אֹרַח חַיִּים und darauf folgt dann שֹׂבַע שְׂמָחוֹת וג׳. Die Verszeile ist überfüllt. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß der

Parallelismus der Sätze von שבע an beginnt und jener erste Satz außerhalb dieses Parallelismus steht. Ich halte daher diesen Satz für einen Zusatz, der von v. 10 her veranlaßt wurde und von dort her auch inhaltlich wohl verständlich ist. Vielleicht ist dann auch mit der Voranstellung des Zusatzes die Form des Wortes שבע hergestellt worden. Die Worte שבע וג' sind jetzt erläuternde Apposition zu חיים. Ursprünglich muß aber hier am Anfang der Verszeile eine Verbalform gestanden haben, und ich habe daher kein Bedenken getragen, die in den Text eingetragene Lesart vorzuschlagen. Lesen wir so, dann fügt sich inhaltlich diese Verszeile eng mit der vorausgehenden strophisch zusammen. Übrigens mache ich auch auf den lautlichen Zusammenklang von תשבעני mit תעזבני in v. 10ª aufmerksam. Es fehlt auch sonst nicht an schönen rhythmischen und lautlichen Anklängen und Parallelismen innerhalb dieser beiden Verszeilen. — Am Ende der Verszeile muß לנצח statt des masoretischen נצח stehen. Auch לנצח klingt an לשחת in v. 10 an.

*

Psalm XVII.

Der Text dieses Psalms ist zum größten Teil außerordentlich schlecht überliefert. Auf Schritt und Tritt hat man das Gefühl, unsicheren Lesarten gegenüberzustehen, und sieht man sich veranlaßt, den Versuch zu machen, auf kritischem Wege eine bessere, der ursprünglichen wenigstens etwas näher kommenden Lesart zu gewinnen. Man braucht sich daher nicht zu wundern, in dem oben dargebotenen Texte eine verhältnismäßig große Anzahl von Textänderungen anzutreffen. Im allgemeinen halte ich sie alle — subjektiv — für besser als das, was der überlieferte Text bietet. Keine von ihnen beruht auf einem bloßen Einfall. Mühsame und langwierige Überlegungen sachlicher und rhythmischer Natur und zugleich möglichst umsichtige Erwägung paläographischer Möglichkeiten sind vorausgegangen, ehe ich mich entschied, das in den Text zu setzen, was ich zu lesen vorschlage. Es bedarf kaum der Erinnerung, daß ich trotz allem mir klar bewußt bin, nur Vermutungen, nicht unbedingte Gewißheiten oder doch höchstens nur Wahrscheinlichkeiten zu bieten, und ich wünsche ausdrücklich beachtet zu sehen, daß ich mit diesem Bewußtsein versuche, dem zukünftigen Leser des Liedes einen Einblick zu verschaffen in die inhaltliche und rhythmische Schönheit und Kraft, die unzweifelhaft auch diesem Liede eigen war, als es der Dichter schuf. Der Augenschein lehrt aber sofort, daß es einige Stücke in dem überlieferten Texte gibt, an denen ich mit aller kritischen Kunst und mit dem Maß des mir verliehenen Scharfsinns zuschanden geworden bin. Die zweite Verszeile der vorletzten Strophe und der im Text durch die Schriftform gekennzeichnete letzte Halbvers der vierten Strophe haben sich bisher hartnäckig einer kritischen Aufklärung entzogen. Ich fühle mich nur imstande, aus dem Aufbau der poetischen Gedankenentwicklung und aus dem noch deutlichen Inhalt der übrigen Teile

der fraglichen Strophen im allgemeinen festzustellen, was ungefähr in den zertrümmerten oder so stark in Verderbnis geratenen Teilen des Liedes ausgesagt gewesen sein mag. Dagegen, glaube ich, ist es mir gelungen, an zwei anderen Stellen, wo wir im überlieferten Text auch einem außerordentlich verderbten Wortlaute gegenüberstehen, eine Lesart zu finden, die nicht bloß in sachlicher, sondern auch in formaler Hinsicht beanspruchen darf, der ursprünglichen Textgestalt mindestens recht nahe zu sein. Ich meine die erste Verszeile der zweiten Strophe (v. 3^b. 4^a) und den zweiten Halbvers der ersten Verszeile der fünften Strophe (v. 11). Die Begründung findet man unten eingehend vorgelegt.

Es bedarf auch für den, der mir bisher aufmerksam gefolgt ist und diesen Psalm in der überlieferten Gestalt auf sich einwirken läßt, keiner besonderen Begründung, wenn ich sage, es habe mich viel Mühe und zunächst nicht wenig vergebliche Arbeit gekostet, ehe ich die richtige Spur fand, die ursprünglichen rhythmischen Verhältnisse des Liedes aufzuklären. Um so größer war die Mühe, als die rhythmische Vorarbeit für diesen Psalm, auf die ich mich stützen konnte, auch nicht unbedingt geeignet war, mich aus dem Wirrwar der Textüberlieferung heraus und auf sicheren, auch für die textkritische Arbeit erst eine feste Unterlage bietenden Boden zu führen.

Ich erkannte bald, daß der zweite Halbvers in diesem Liede überall ursprünglich dreihebig war. Über die Gestalt des ersten Halbverses blieb ich aber zunächst im Unklaren. Aber am Ende lichtete sich mir auch dies Dunkel. In der letzten Hälfte des Liedes finden sich noch ein paar Verszeilen, leidlich gut überliefert, jedenfalls aber trat mir an ihnen mit wachsender Deutlichkeit das rhythmische Schema in die Augen, nach dem ich das Lied rekonstruiert habe und das, wie ich meine, jedem sorgfältigen und mit den möglichen rhythmischen Formen einigermaßen vertrauten Beobachter sich von selbst als das wirklich ursprüngliche erweisen wird. Ganz klar finden wir das Schema noch in der letzten, an sich auch nicht unverdorbenen Verszeile v. 15. Mit einiger Gewißheit erkennt man es an v. 12, die Form des ersten Halbverses drängt sich auch in v. 13 auf. Auf die gleiche Spur führten mich auch v. 4^b. 5^a, nachdem ich aus inhaltlichen Erwägungen mich veranlaßt sah, diese Halbverse als sachliche Einheit aufzufassen, wie sie gesetzmäßig einer gesunden Verszeile eigen sein muß. Auch an v. 7 und v. 8 erfuhr ich mich in der rhythmischen Beurteilung des Liedes bestärkt. Jedenfalls konnte ich nach alledem und auf Grund der ausreichend erprobten Erkenntnis, daß in der Regel in einer in sich einheitlichen lyrischen Dichtung alle Verszeilen nach dem gleichen Schema gestaltet sind, getrost an den Versuch herantreten, nach jenem Schema, dessen besondere Eigenart wir schon bei Ps. 12 kennen gelernt und besprochen haben, den überlieferten

Text nach Möglichkeit zu rhythmisieren und kritisch zu emendieren. Es bedarf keiner Bemerkung, daß ich alle erlaubten kritischen Hilfen benutzt habe, um zum Ziele zu kommen, soweit es wenigstens für mich bis zu diesem Augenblick irgend möglich ist. Ich habe z. B. auch sehr sorgfältig bei der Entscheidung zwischen verschiedenen kritischen Möglichkeiten darauf geachtet, welche mögliche Lesart sich in das Gefüge rhythmischer Schönheiten der fraglichen Verszeile am wohllautendsten einfügt. Gerade diese Seite der rhythmisch-kritischen Arbeit hat mich, wie mir scheint, wenigstens ein paarmal auf eine gute Fährte geleitet. Ich werde unten gelegentlich darauf aufmerksam machen.

1. 2. 𝔐 liest nach יהוה noch צדק הקשיבה רנתי. Natürlich kann הקש' ר' ebenso gut ursprünglich sein wie das von mir festgehaltene האז' תפ'. Aber beide nebeneinander in derselben Verszeile nach einem parallelen שמעה halte ich nicht für ursprünglich. Ich habe הא' תפ' aus einem doppelten Grunde festhalten zu sollen geglaubt. Zunächst entspricht תפלה nach seinem begrifflichen Inhalt dem sachlichen Charakter des ganzen Liedes. Jahwe wird ja aufgerufen, als פליל für den Bittenden ins Mittel zu treten. רנה ist zwar stärker und dringender; Gebetsruf (richtiger Gebetsgeschrei) bedeutet es eigentlich doch erst in zweiter Linie, so häufig es auch in dieser Bedeutung vorkommt. Es will mir scheinen, als passe es nicht ganz zu der den Betenden beherrschenden Seelenstimmung. Freilich ist das ein subjektives Urteil, das niemand für richtig zu halten braucht. Mir scheint aber תפ' auch sachlich besser zu dem im zweiten Halbverse und dann in der zweiten Verszeile (v. 3ª) folgenden Bekenntnis zu passen, mit dem der Betende seine Bitte zu stützen sucht. Sodann bestimmte mich auch der Zusammenklang der Laute תפ mit פת in שפתי, also die lautliche Berührung gerade derjenigen Worte, auf die es hier besonders ankommt, den Satz הא' תפ' festzuhalten. Der andere הקש' ר' mag als eine Variante gelten. Vielleicht ist er aber auch erst nachträglich, möglicherweise erst, nachdem צדק vorher gelesen wurde, und wer weiß, ob nicht mit diesem zugleich, eingefügt worden, um den Gebetsruf noch dringlicher zu machen. Beide Ausdrücke sind ja ihrem begrifflichen Inhalte nach auch sehr stark. — צדק ist (auch einmal vom Rhythmus abgesehen) sicher nicht ursprünglich. „Höre, Jahwe, Gerechtigkeit" und dann „gib acht auf mein Gebet . . ." ist doch höchst sonderbar und jedenfalls in den Liedern gleichen oder ähnlichen Anfangs ganz ohne Analogie. Auch wenn man mit 𝔊 צדקי lesen will, wird die Sache nicht besser. Diese Lesart ist freilich an sich wohl vorzuziehen. Jedenfalls aber handelt es sich um eine Glosse, die positiv aussagt, was im zweiten Halbverse und in der zweiten Verszeile der Strophe (v. 3ª) auf negativem Wege ausgesprochen wird. Sodann sagt die Glosse hier in kürzester Form, was in v. 2 in breiterer Gestalt gesagt wird.

Auch dieser Vers ist ein glossatorischer Einschub. Schon seine abweichende rhythmische Gestalt (er ist nach dem Schema 3 : 3 lesbar; man beachte den von den echten Verszeilen abweichenden rhythmischen Charakter des Versanfangs) kennzeichnet ihn als Einschub. Er führt den Gedanken aus, der durch v. 1ᵇ angedeutet ist, und gibt der Folgerung oder der Erwartung Ausdruck, die der Betende auf das Bewußtsein seiner inneren Lauterkeit gründet. Die Überleitung zu v. 3ª ist inhaltlich nicht übel, und es ist sehr wahrscheinlich, daß dieser v. 2 eingefügt wurde, als das Lied in das Liederbuch hineingestellt und in den Zusammenhang mit dem vorausgehenden Psalm gebracht wurde. Dort wird ja, zumal gegen Schluß, nachdrücklich der Glaubensgewißheit Ausdruck verliehen, Jahwe werde den wahrhaft Frommen

nicht untergehen lassen, ihn vielmehr sich erfreuen lassen an den unvergänglich hohen Gütern, die die Glaubensgemeinschaft mit ihm verheißt. Diese Gedanken finden ihren besonders deutlichen Widerhall am Ende von Ps. 17. Und wir irren wohl nicht, wenn wir vermuten, daß gerade der Inhalt der letzten Strophe um seines inhaltlichen Anklangs an das Ende von Ps. 16 willen unser Lied in dem Psalmbuche an seine gegenwärtige Stelle geführt hat.

Ob aber nun jenes צדק oder צדקי schon gleich mit v. 2 eingefügt wurde, vermag ich nicht zu entscheiden. Ich halte es freilich nicht für besonders wahrscheinlich. Es kann auch von einer jüngeren Hand, von einem Leser oder auch irgendwann sonst auf dem Wege, den die recht komplizierte Entwicklungsgeschichte unseres Psalters gegangen ist, hinzugefügt sein. Auf alle Fälle muß es gestrichen werden. Fehlen die drei ausgeschiedenen Worte, so haben wir die erste Verszeile in einer rhythmisch absolut tadellosen und darum sehr wahrscheinlich auch in ihrer ursprünglichen Form. Das rhythmische Schema tritt uns hier rein und in seiner ganzen, früher geschilderten prächtigen Eigenart vor Augen.

3ª. Mit Ausnahme der beiden ersten Worte ist der Wortlaut dieser Verszeile sehr übel überliefert und nur mutmaßlich wiederzugewinnen. Aber ich glaube, die im Texte gebotene Gestalt kommt dem ursprünglichen Texte mindestens sehr nahe. In 𝔐 lesen wir nach לבי zunächst weiter: פקדת לילה צרפתני. In das rhythmische Schema fügen sich die beiden ersten dieser Worte formell ganz gut. Aber der Sinn des Sätzchens ist mindestens sonderbar. „Du hast gemustert“ oder „untersucht“ nämlich mein Herz oder mich „bei Nacht“: was soll das im Zusammenhang der ersten Strophe (selbst v. 2 eingerechnet)? Ich weiß wohl, was man aus dem לילה herausliest; aber mir will scheinen, es sei dann doch nötiger und bedeutsamer gewesen, daß der seine innere Lauterkeit rühmende Dichter sage, er sei auch bei Tage, in dem verschlungenen Getriebe des Alltagslebens, vor Jahwes Augen erprobt. Wenn nur wie 16, 7 ein אף oder ein גם, ein „auch“ vor לילה stände, läge die Sache besser, dann ergäbe sich aus ihm, daß er selbstverständlich bei Tage vor Jahwes scharfem Blicke zu bestehen vermöge.

Man darf von diesem לילה aus auch nicht auf das בהקיץ in v. 15 hinsehen und meinen, es solle das Lied als Abendlied erscheinen. Dies בהקיץ ist, wie wir sehen werden, selbst äußerst unsicherer Natur, und sonst hat man im ganzen Liede auch nicht den Eindruck, dem Dichter sei angesichts einer kommenden Nacht Anlaß zu diesem Gebete gegeben worden. Es ist mir viel wahrscheinlicher, daß לילה aus einem undeutlich gewordenen, anders lautenden, aber zum Teil ähnliche Schriftzüge bietenden Worte und vielleicht unter der Nachwirkung des לילות in 16, 7 herausgelesen worden ist. Ursprünglich dürfte dort ein Wort gestanden haben, das dem לבי sachlich entsprach, und welches Wort dies gewesen ist, kann, wie ich meine, auch nicht zweifelhaft sein. Ich setze כִּלְיוֹתַי ein, aus dem, Verderbnis vorausgesetzt, mir auch paläographisch das überlieferte לילה begreiflich erscheint. — Nun könnte פקדת wohl richtig sein, und jedenfalls setzt m. E. das folgende צרפתני, das ich (auch aus rhythmischen Gründen) nur für eine Glosse halten kann, diese Lesart schon voraus. Es soll 'צר sagen, wie 'פק' וג verstanden werden müsse, denn die Bedeutung, die es hier im Zusammenhang haben muß, ist nicht gerade die gewöhnliche. Ich denke, das wird man nach dem wenigstens überwiegenden Sprachgebrauche zugeben. Mir scheint aber ursprünglich da, wo wir jetzt 'פ lesen, nichts anderes als צָרַפְתָּ gestanden zu haben, das Wort, das wir am allerersten, im engsten Parallelismus neben בחנת erwarten. Die Herkunft von 'פ aus 'צ glaube ich aus einem Schreibversehen ableiten zu sollen. Der Konsonant פ war beim Abschreiben an falsche Stelle gekommen, und es war aus צרפת ein פצרת geworden. Die in gewissen jüngeren Formen der alten Schrift vorhandene annähernde Ähnlichkeit von צ und ק, geschweige von ר

und ד, machte es dann leicht, auf פקדת zu raten, umsomehr, als dies Wort allenfalls auch in den Zusammenhang paßte. So, glaube ich, ist es einigermaßen gerechtfertigt, wenn ich das zweite Glied des ersten Halbverses lese, wie im Texte vorgeschlagen. Sachlich und formell ist es wenigstens so in Ordnung.

Schlimm steht es nun aber um den zweiten Halbvers. Daß in dem mit בל תמצא beginnenden Rest des Wortlauts des masoretischen v. 3 auch ein Teil der unheilbar zertrümmerten ersten Verszeile der zweiten Strophe verborgen ist, bedarf keines Beweises. Die Textkorruption an dieser Stelle des Liedes hat also anderthalb Verszeilen betroffen. Einzelne Bruchstücke unseres Halbverses, besonders die Konsonantengruppe מצא, scheinen allerdings erhalten geblieben, die Verderbnis an dieser Stelle also nicht so tiefgreifend gewesen zu sein, wie im größten Teile der nächsten Verszeile. In dieser dürften nur die zwei letzten Worte בדבר שפתיך, so weit man vermuten kann, unverletzt erhalten sein. — Doch wie lautete nun wohl der zweite Halbvers, den wir hier suchen? Gewiß ließe sich ein dreihebiger Halbvers gewinnen, wenn wir צרפתני beibehielten und so läsen: צרפ́תני בל́ תמצ́א. Sachlich muß freilich das Imperfekt תמצא Bedenken erregen; man sollte auch hier eher Perfekt erwarten. Aber wie צרפתני zu beurteilen ist, haben wir schon gesehen. Wir haben den Halbvers sicher erst in dem Wortbestande von בל an zu suchen. Mir scheint hier nun 𝔊 noch das Richtige in seiner auf ägyptischem Boden fortgepflanzten Textvorlage angetroffen zu haben, vielleicht setzt teilweise auch noch 𝔖 die richtige Lesart voraus. 𝔊 lautet: καὶ οὐχ εὑρέθη ἐν εμοὶ ἀδικία; 𝔖 ולא אשכחת בי עולא d. h. 𝔖 ist = 𝔊, nur setzt er die Lesart מָצָאתָ voraus. Merkwürdigerweise stimmt hierin 𝔊ᵁ (= Londoner Papyrusfragmente cf. die Ausgabe der Sept. von Swete) mit 𝔖 überein; dort liest man οὐκ εὗρες. Mir scheint aber jene Lesart vorgezogen werden zu müssen, da in dieser Einflüsse der schließlich in 𝔐 maßgebend gewordenen Textgestalt wirksam geworden sein dürften.

Lesen wir nun, wie im Texte vorgeschlagen ist, so haben wir einen formell tadellosen und auch sachlich im Satzzusammenhange nicht bloß der Verszeile, sondern auch der ganzen ersten Strophe vortrefflich passenden Halbvers. Ob freilich das Wort, das der Grieche mit ἀδικία wiedergab, זמה lautete, das halte ich für recht zweifelhaft. Mit 𝔖 hier עַוְלָה einzusetzen, liegt sehr nahe, nur müßte man annehmen, daß das Wort gänzlich infolge der Korruption verloren gegangen sei. Unmöglich wäre dies nicht. Für עולה könnte sprechen, daß das ל hier am Ende der Verszeile deutlich mit den beiden ל am Ende der beiden Glieder des ersten Halbverses und mit dem am Anfang des zweiten Halbverses stehenden zusammenklänge. Auch der Wechsel der mit ל verbundenen Vokale (li, ljo, lo, la) könnte ins Gewicht fallen. Aber für זמה spricht der Umstand, daß wir das Wort noch im hebr. Texte vorfinden. Seiner Grundbedeutung (= sinnen, denken; dann auch „Böses sinnen“) nach paßt es auch ganz vortrefflich zu „Herz“ und „Nieren“, die Jahwe geprüft hat. Rhythmisch spricht für es der recht eindrucksvolle, schöne, lautliche Anklang an das vorhergehende נמצאה (gleiche Vokalfolge bei umgekehrter Ordnung der Konsonanten), und die Zischlaute haben ihre lautliche Verknüpfung auch im ersten Halbverse. Besonders reich ist in der so gestalteten Verszeile jedoch die Anzahl der anklingenden Labiale. Ich glaube deshalb זמה festhalten zu sollen.

Nun kommt es weiter darauf an, die Entstehung der masoretischen Lesart aus der oben nach 𝔊 vorgeschlagenen erklärlich zu machen. Daß 𝔐 eine jüngere Entwicklungsgestalt des Textes darstellt, als die in 𝔊 (und wohl auch in 𝔖), das halte ich für unzweifelhaft. In ihr war inzwischen aus זמה : זמתי geworden, wahrscheinlich unter Heranziehung eines י oder eines zu einem י gestalteten Trümmerstücks des folgenden Textes (𝔊 und 𝔖 kennen das Suffix nicht). Ferner waren in ihr vielleicht nur infolge eines durch eine entfernte Ähnlichkeit mit der Gestalt des Wortes

זמתי herbeigeführten Schreibversehens von der vorausgehenden Konsonantengruppe die Buchstaben הבי verschwunden, und vom ersten Halbverse her war es dann nahe gelegt, aus ולא נמצא (auch schon wegen des nachfolgenden, nun nicht mehr passenden femininen זמתי) eine Verbalform der II p. sing. herauszulesen. Die Konsonanten אנ mochten dabei unschwer zu einem ת zusammenwachsen und ול zu der hier ja notwendigen Negation und zwar in der Form בל umgestaltet werden. Gerade von Ps. 16 her konnte einem Emendator des trümmerhaften Textes die Negation בל naheliegen, wie er sie auch gleich nachher in dem mühselig lesbar gemachten Wortlaut wieder verwendet hat. — Ob der Gang der Textentwicklung bis zur masoretischen Textgestalt wirklich der gewesen ist, den ich hier zu schildern versucht habe, kann ich natürlich nicht beweisen, aber wohl wird das, was ich gesagt habe, den Dienst leisten können, darzutun, daß man sich die Entstehung der masoretischen Lesart aus der von 𝔊 vorausgesetzten begreiflich zu machen vermag. Und damit muß ich zufrieden sein.

Den stärksten Beweis dafür, daß die Gestalt, die nach meinem Vorschlag die erste Strophe erhalten hat, mindestens der ursprünglichen sehr nahe steht, finde ich einerseits in der vollen Geschlossenheit ihres Inhalts, andererseits auch in den teilweise oben berührten rhythmischen Schönheiten, durch die die einzelnen Glieder der Verszeilen zusammengehalten werden. Es ist gewiß zufällig, aber verschwiegen braucht es darum doch nicht zu werden, daß auch beide Verszeilen gleicherweise mit der Silbe מָה ausklingen. Ja, man darf auch auf einen gewissen lautlichen Parallelismus der zweiten Halbverse im ganzen hinweisen (man beachte: בלא und ולא, dann die parallelen Vokalreihen siftē-mir und nimṣ^{e}ā-bi). Auch das Ende der ersten Halbverse zeigt deutlichen lautlichen Parallelismus. Ich meine also, wer all' das auf sich einwirken läßt, wird es verstehen, wenn ich der von mir gewonnenen Gestalt des Zweizeilers mit einigem Vertrauen gegenüberstehe.

3^{b}. 4^{a}. Von dieser ersten Verszeile der zweiten Strophe sind nur die letzten beiden Worte בדבר שפתיך unverdorben erhalten. Sodann ist es, wie ich bemerkte, wahrscheinlich, daß das י von זמתי zu dem Trümmerhaufen von Konsonanten gerechnet werden muß, der vom ursprünglichen Texte übriggeblieben. Die Verderbnis des Textes ist an dieser Stelle sicher sehr alt. 𝔖 stimmt hier im wesentlichen überein mit 𝔐 (ולא עברו על פומי עבדא דבנינשא). Nur wenig, aber für die Kritik doch bedeutsam genug, weicht 𝔊 ab (ὅπως ἂν μὴ λαλήσῃ τὸ στόμα μου τὰ ἔργα τῶν ἀνθρώπων, בדבר ש' zieht er zum folgenden). Ob er etwa gelesen hat לְבִלְתִּי דַּבֵּר וג' (möglich wäre auch יְדַבֵּר)? ל vor פעל' könnte er aramaisierend als nota accus. aufgefaßt haben. Griech. ὅπως ἂν μὴ könnte aber auch = לְמַעַן לֹא sein. Jedenfalls darf man mit der Möglichkeit rechnen, daß der Grieche am Anfang noch etwas mehr von den Trümmern des ursprünglichen Textes vorfand, als wir in 𝔐 finden. — Aber ob wir nun imstande sind, sei es auch nur vermutungsweise, der ursprünglichen Gestalt der Verszeile nahe zu kommen, ist eine andere Frage. Wir wollen im Folgenden versuchen, soviel zu erreichen, als uns bei Aufwendung aller uns möglichen Sorgfalt und aller sich bietenden Hülfen erreichbar ist.

Freilich zweifelhaft kann nicht wohl sein, was in dieser Verszeile im allgemeinen ausgesagt gewesen ist. Die ganze zweite Strophe war dem Bekenntnis des Betenden gewidmet, er habe sich stets gewissenhaft an Jahwes Willen gehalten, er habe seine Gebote treu befolgt, „das Wort der Lippen" Jahwes nicht übertreten. Das kommt nachdrücklich in der im wesentlichen gut erhaltenen zweiten Verszeile zum Ausdruck, und dasselbe muß in einer etwas anderen Richtung als in dieser zweiten Verszeile, aber sachlich sich mit dem Inhalt derselben zu einer höheren Einheit zusammenschließend, auch in der ersten Verszeile ausgesprochen worden sein. Aus dem sie schließenden בדבר שפתיך dürfen wir nun weiter schließen, daß in

ihr von Jahwes Wort im Gesetz und dem Gehorsam des Betenden ihm gegenüber die Rede war. Die Richtung, in der wir nach dem Wortlaut der Verszeile suchen müssen, ist damit unzweifelhaft festgelegt. Aber ob wir nun auf Grund dieser Gesichtspunkte aus dem überlieferten Buchstabenmaterial etwas Brauchbares gewinnen können, muß der Versuch lehren.

Der zweite Halbvers läßt sich vielleicht auf folgendem Wege wiedergewinnen. Nehmen wir von לפעלות die drei letzten Konsonanten mit den folgenden drei zusammen: לותארמ, so wäre möglich, aus dieser Gruppe eine Lesart zu gestalten, die paläographisch verteidigungsfähig wäre, sich grammatisch tadellos mit בדבר וג' verbinden würde und obendrein auch ganz dem entspräche, was wir hier nach dem oben Gesagten erwarten. Es könnte darin לא מְאַסְתִּי stecken. Der Halbvers לא מְאַסְתִּי בִּדְבַר שְׂפָתֶיךָ würde formell und sachlich ganz vortrefflich in den Zusammenhang hineinpassen (zum Wortlaut vgl. übrigens Jer. 8, 9). Zur Empfehlung dieser Konjektur könnte dienen, daß א genau an seiner Stelle bliebe, ferner, daß im Anfang des Verbalausdrucks statt des überlieferten ת ein מ und am Ende statt des מ ein ת gelesen werden müßte. Es gibt aber eine Schriftgestalt kursiven Charakters in jüngerer Zeit (ich denke an die aram. Papyrischrift), in der מ und ת in der Form nicht ganz unähnlich waren, also eine Verwechslung beider Buchstaben, zumal wenn irgendwie Undeutlichkeit der Schriftzüge eingetreten war (und das dürfen wir ja hier voraussetzen), durchaus begreiflich war.

Gesetzt nun, wir hätten den zweiten Halbvers richtig wiederhergestellt, so dürfen wir zunächst wohl mit einiger Zuversicht annehmen, daß auch im ersten Halbvers die Aussage ursprünglich in negativer Form erfolgt ist. Ebenso scheint mir das ja nach dem Inhalt der ersten Strophe recht gut motivierte, nachdrücklich an die Spitze der zweiten Verszeile gestellte אני, das alsdann auch an der Spitze der dritten Strophe wiedererscheint, die Annahme sehr nahe zu legen, daß auch die erste Verszeile mit einem solchen אני begann. — Sehen wir uns nun die noch zur Verfügung stehende Konsonantenreihe an, so ließe sich aus folgendem ···ליעברפי··· auf ein לא עָבַרְתִּי schließen. Der Bedeutung nach würde es ganz gut passen, da es = „nicht habe ich übertreten" sein könnte. Vorher ließe sich auch אני infolge der Verderbnis in dem überlieferten זמתי untergegangen denken. Das ב in בל brauchte nicht unbedingt im ursprünglichen Texte eine Grundlage zu haben. Das könnte auch ganz und gar auf Rechnung desjenigen gestellt werden, der den gegenwärtigen Wortlaut des Textes herstellte, denn eine Negation war nötig, und בל lag dann aus dem oben schon angegebenen Grunde besonders nahe, wenn das nach ל Folgende als יעבר gelesen wurde. Dürften wir also lesen: אֲנִי לֹא עָבַרְתִּי, so hätten wir damit das erste Glied des ersten Halbverses auch in einer formell und sachlich ganz trefflichen Gestalt wiedergewonnen.

Ich unterlasse nicht, darauf aufmerksam zu machen, daß es möglich ist, die griechische Textlesart für diese Rekonstruktion des Versgliedes geltend zu machen. Entspricht in ihr ὅπως wirklich einem למען, dann könnte man in diesem Worte allenfalls noch eine Spur jenes אני erblicken. Denkbar wäre auch, daß der Grieche יַעַן zu lesen glaubte und dies dann (eigentlich grammatisch bedenklicherweise) mit ὅπως ἄν wiedergab. Das ließe sich noch leichter mit ursprünglichem אני in Verbindung setzen, und von ihm aus ließe sich auch die Heranziehung von י an das Wort זמה und dessen Umwandlung in זמתי leichter begreifen. Was sonst dann noch von dem ursprünglichen, vielleicht in verschiedenen Stadien der Verderbnis (von denen die von 𝔊 vorausgesetzte יען = יאן ein erstes darstellte, von dem in 𝔐 nur noch das י in זמתי übrig geblieben) anheimgefallenen אני übrig war, das müßte sich in der auf 𝔐 führenden Tradition in dem ב von בל verkörpert haben. Nichts steht ferner im Wege, das griechische μὴ λαλήσῃ auf hebräisches לא דִבֵּר zurückzuführen.

Es könnte also die griechische Lesart ganz gut, wenn auch natürlich nicht ohne Bedenken, für אני לא als Zeugin herangezogen werden. Sie würde natürlich auch nicht gegen die Rekonstruktion des folgenden עברתי ins Feld geführt werden können.

Viel weniger zuversichtlich noch läßt sich eine Rekonstruktion des zweiten Gliedes des ersten Halbverses wagen. Aber ganz brauchen wir auch hier wenigstens auf einen Versuch nicht zu verzichten. Es bleiben uns nach Abzug aller bisher verwerteten Konsonanten von den überlieferten nur noch drei zur Verfügung, nämlich לפע. Daß das nur ein geringer Überrest des Konsonantenbestandes dieses Versgliedes ist, versteht sich von selbst. Welchen Inhalts die Worte, die hier standen, waren, ergibt sich mit ziemlicher Gewißheit aus dem parallelen דבר שפתיך. Sehe ich nun auf die noch zur Verfügung stehenden Konsonanten, so liegt es, wie ich meine, gar nicht fern, zu vermuten, in פע sei der Rest eines ursprünglichen, jenem שפתיך ja trefflich parallelen פִּיךָ enthalten, und dürfen wir glauben, das vorhergehende ל habe einst das Ende des vor פִּיךָ stehenden Wortes gebildet, dann liegt es recht nahe, an ein קול zu denken, umsomehr, als ja so sehr oft von Jahwes Stimme im Sinne von Befehl, Verordnung, Gesetz die Rede ist. Und an dies Wort zu denken, legt auch noch eine andere Beobachtung nahe. Schreibt man die überlieferten Konsonanten יעברפיל zusammen und denkt sie in die ältere Schriftform (z. B. die der aramäischen Papyri) umgesetzt, so läßt sich nicht verkennen, daß die Gruppe פיל, in viel höherem Maße freilich die ursprünglichere תיל dem Worte קול ähnlich ist. Es wäre also sehr wohl denkbar, daß im ersten Stadium der Textverstümmelung bloß durch einen Schreibfehler aus der ursprünglichen Konsonantenreihe [תיקו[ל ein Teil der mittleren, קו, verschwunden sei. Nun glaube ich freilich nicht, daß das zweite Glied des Halbverses nur קול פִּיךָ gelautet hat. Schon das rhythmische Bedürfnis legt die Annahme nahe, es habe vor קול eine Präposition gestanden, um zu verhüten, daß קול פִיךָ als nur eine Hebung gelesen werde. An sich steht ja עבר im Sinne von „übertreten" (das Gesetz u. a.) mit dem Accus., aber schwerlich ist die Verbindung mit einer Präposition bei dieser Bedeutung des Wortes unmöglich. Und welche Präposition hier gestanden haben kann, läßt sich mit einiger Sicherheit erkennen, wenn wir die oben nebeneinander gestellten Konsonantengruppen beiderseits noch um einen Konsonanten erweitern: [רתיבקו[ל. Beachten wir, daß ר und ב in älterer Schrift fast gleichförmig waren, so wäre es also wohl denkbar, daß jenem Schreibversehen nicht bloß קו, sondern בקו hinter den ähnlichen Buchstaben רתי zum Opfer gefallen seien. Es würde dann erlaubt sein, das Versglied בקול פיךָ zu lesen, und diese Lesart würde formell und sachlich im Gefüge der Verszeile im ganzen wie in dem des ersten Halbverses ganz vortrefflich passen.

Die ganze Verszeile würde demnach folgende Gestalt gehabt haben:

אֲנִי לֹא עָבַ֫רְתִּי בְּק֫וֹל פִּיךָ֫   לֹא מָאַ֫סְתִּי בִּדְבַ֫ר שְׂפָתֶ֫יךָ

Natürlich behaupte ich nicht, daß dies wirklich der ursprüngliche Text sei, aber das glaube ich doch dargetan zu haben, daß es möglich ist, die überlieferten Texttrümmer auf diese Textgestalt zurückzuführen oder aus ihr zu begreifen. Auch fehlt es nicht an lautlichen Anklängen im Rhythmus dieser Verszeile und ebenso auch zwischen ihr und der zweiten Verszeile, die wohl geeignet sind, das Vertrauen zu der Rekonstruktion zu stärken. — Innerhalb der Verszeile selbst beachte man das Hervorklingen des i, auch in der Verbindung mit dem t-Laut (ti), dann des ל mit o-Laut (lo, ol, lo), ʿabarti und bidᵉbar, der Labiale (ב, פ); auch die Endworte beider Halbverse klingen deutlich aneinander an: פיך und שפתיך. — In noch stärkerer Weise als in der ersten Strophe begegnet uns in dieser zweiten ein wirksamer lautlicher Parallelismus zwischen den beiden Verszeilen. Das gleiche אני leitet diesen lautlichen Parallelismus nur ein. Schöner und kräftiger wird er hernach, wo trotz aller Verschiedenheiten in den Wortbildern sich doch überaus stark in die Ohren

fallende lautliche Anklänge finden: שמרתי—עברתי; בקול—ארחות; בריתך—פיך (zu diesem vgl. unten). Im zweiten Halbvers klingen in den ersten Worten wenigstens die Konsonanten ת · · מ und תמ, in den mittleren das gutturale ר, in den Schlußworten die Endungssilben · · תיך deutlich aneinander an. Der Vokalismus geht hier auseinander, aber das dient nicht zum Schaden des rhythmischen Wohlklangs der parallellaufenden Halbverse, denen es ja, wie wir sahen, nicht an fühlbarer lautlicher Verbindung untereinander fehlt. — Beachtet man diese melodische Seite der rekonstruierten Verszeile in ihrem Parallelismus zur zweiten Zeile der Strophe vorurteilslos, so meine ich, man müsse den Eindruck gewinnen, die Verszeile könne wirklich so gelautet haben, wie wir sie rekonstruierten. Allerdings zunächst wage ich sie nicht anders einzuschätzen, denn als Vermutung.

4ᵇ. 5ᵃ. In 𝔐 lesen wir ארחות פריץ. Unzweifelhaft ist פריץ hier nicht ursprünglich. Etwas derartiges erwartet man im Parallelismus der Glieder der Verszeile nicht. Es muß hier etwas gestanden haben, das von Jahwe ausgegangen ist und ארחות bestimmt hat, an die sich der wirklich von Herzen fromme Mensch in seinem Wandel halten muß. Der zweite Halbvers, aber auch die Gedankenentwicklung vom Anfang des Liedes an, läßt uns darüber nicht im Zweifel. Ich habe in den Text einem älteren Vorschlage (Grimme) folgend בְּרִיתְךָ eingesetzt, weil ich eine bessere Korrektur trotz aller Mühe nicht finden konnte. Freilich bin ich nicht unbedingt überzeugt, daß es die ursprüngliche Lesart bietet. Aber es paßt sachlich, bewahrt auch wenigstens einen Teil der überlieferten Buchstaben, und es läßt sich die Entstehung eines פ aus ב und eines ץ aus ךָ, teilweise Verderbnis vorausgesetzt, paläographisch begreifen. Ferner kann besonders für diese Lesart einnehmen der in ihr gewonnene lautliche Zusammenklang mit den übrigen Bestandteilen des Halbverses, ja, der ganzen Verszeile. Wer diese Verszeile in der Weise lautlich von ihrem Anfang bis ans Ende durchgeht, wie wir das oben bei der ersten Verszeile getan haben, wird sich leicht davon überzeugen können. Von diesem Gesichtspunkt aus beurteilt, könnte בריתך wirklich richtige Lesart sein. — Am Anfang des zweiten Halbverses ist תמכו oder sonst אשורי (singularisch) zu lesen. Aber das Wort mit vokalischem Ausklang ist jedenfalls rhythmisch wohllautender. Sodann scheint mir gerade im Unterschiede von der ersten Verszeile, in der, wenn wir sie recht lesen, von Gottes Gebot und Wort im Singular geredet wird, in der zweiten Verszeile absichtlich bei den logisch besonders stark hervortretenden Worten der Plural gebraucht zu sein. Es kommen damit zugleich ja auch besonders volltönende Vokale in den Vers hinein und erhöhen seine melodische Schönheit, und daran nehmen die Worte תָּמְכוּ אֲשׁוּרַי bedeutsamen Anteil.

5ᵇ. Dies Sätzchen ist ein Zusatz. Es fällt aus dem rhythmischen Gefüge heraus. Es ist eine Glosse zu dem im Vorhergehenden ausgesprochenen Gedanken. Die Anregung, sie hinzuzufügen, und zwar gerade in dieser Form, dürfte wenigstens zum Teil von Ps. 16, 8 her erfolgt sein. Übrigens paßt das Wort מוט, genau genommen, seiner Bedeutung und seinem sonstigen Gebrauche nach nicht besonders gut zu dem, was in der vorausgehenden Strophe ausgesagt ist. Auch das spricht gegen die Ursprünglichkeit des Sätzchens im Liede.

6. 𝔐 liest: כִּי תַעֲנֵנִי אֵל. Das ließe sich auch zweihebig lesen, aber mir scheint zunächst vor allem כי bedenklich. Das hat guten Sinn nur, wenn man von dem Zusatz v. 5ᵇ herkommt. Dann ist der Gedankenzusammenhang dieser: „Meine Schritte sind nicht ins Schwanken geraten“ d. h. ich bin nicht zu Falle gekommen, eben weil ich mich in deinen Gleisen hielt. Nun wird im Hinblick auf die gegenwärtige Notlage vom Dichter bekannt, er habe Jahwe angerufen und rufe ihn immer an, weil er ihn erhört, weil er weiß, daß er ihn erhört. Dann erst kommt der Ruf um Erhörung des Gebets um Hilfe in der gegenwärtigen Bedrängnis. Die

innere Einheitlichkeit der Verszeile, die man von einer solchen erwarten muß, geht aber ernstlich in die Brüche, wenn man sie in der masoretischen Gestalt beläßt. Mir erscheint es sicher, daß der Dichter sofort nach dem אני קראתיך mit der allerdringlichsten Form der Bitte, sein Rufen zu hören, sich an Jahwe gewandt hat. Ich halte עֲנֵנִי für die ursprüngliche Lesart, auch wegen des stärkeren Anklangs dieser Wortform an das das erste Versglied einleitende אני (א und ע an der Spitze). Natürlich würde sachlich auch jussivisches תענני ganz gut passen. — Ferner glaube ich nicht, daß אֵל ursprünglich ist. Es hat hier sicher, wie sonst, die voller klingende Form אֱלֹהַי gestanden. Die Konsonanten הי stecken wahrscheinlich mit in dem folgenden הַט. — Im zweiten Halbverse liest 𝔐 jetzt הַט אָזְנְךָ לִי. Das ließe sich wohl als unter einem Hochton stehend in der angedeuteten Weise lesen. Aber für mein Gefühl ist der Ausdruck zu hart und schwerfällig. Vielleicht hat da ursprünglich nur הַט אֵלַי gestanden. Das ließe sich ja im Zusammenhang dieser Verszeile gar nicht mißverstehen. Jeder Hörer oder Leser würde schon das Richtige ergänzen, sei es לִבְּךָ (das natürlich auch passend wäre), sei es אָזְנְךָ. Zwar kommt, so viel ich sehe, sonst הטה nirgend ohne אזן im Sinne von „hinhorchen" vor, aber an zwei Stellen, Ps. 71, 2 und 86, 1, fordert der Rhythmus eigentlich auch die Beseitigung von אזנך, ja, in 71, 2 könnte sogar seine Stellung hinter הטה אלי es als Zusatz kennzeichnen. Ich habe oben האזינה (einst geschrieben nur האזנה), das auch rhythmisch wohllautende Anklänge an vorausgehende Laute und Silben der Verszeile bietet und jedenfalls gefälliger ins Ohr klingt, eingesetzt und glaube, daß erst durch die Ablösung des הי von אלהי und seine Hinzuziehung zum folgenden die Herstellung des jetzt vorliegenden Wortlauts, besonders auch die durch sie notwendige Hinzusetzung von לי, herbeigeführt ist. Allenfalls denkbar wäre auch, daß einst dort לִשְׁמַע stand und sich לי im Zusammenhang mit jener Textveränderung teilweise davon abgelöst hätte. לשמע würde sich wohllautend in den Rhythmus der Verszeile einfügen, ja, es würde für mein Gefühl das rhythmische Ebenmaß des zweiten Halbverses erheblich verbessern. Sachlich ließe sich natürlich nichts gegen diese Lesart einwenden.

7. Die Lesart חסדיך dürfte, wenn sie überhaupt ursprünglich ist, rhythmischem Interesse ihr Dasein verdanken, statt der singularischen חַסְדְּךָ. Sie ist jedenfalls alt, auch 𝔊 hat sie vorgefunden, und die größere Tonfülle, die sie gegenüber der singularischen bietet, spricht auch für ihre Ursprünglichkeit. Ist sie ursprünglich, dann haben wir hier einen recht instruktiven Fall von Einwirkung des rhythmisch-melodischen Bedürfnisses auf die Wahl der Form des Ausdrucks.

Das zweite Glied des ersten Halbverses lautet in 𝔐 מוֹשִׁיעַ חוֹסִים. Das erste Wort מושׁ' hat auch 𝔊 gelesen. Grammatisch läßt sich natürlich diese Lesart ohne Mühe zurechtbringen, aber für ursprünglich halte ich sie nicht. M. E. ist statt מושׁ' eine Form des Imperativs einzusetzen, entweder הוֹשַׁע oder הוֹשִׁיעָה, wie ich oben vorgeschlagen habe. Ein ה konnte vor folgendem ח ganz gut ausfallen. Auch war in alter Schrift in der kursiveren Gestalt jüngerer Zeit eine Verlesung von מ aus ה wohl möglich. Man erwartet, ebenso wie in der ersten Verszeile der Strophe, auch hier prekative Imperativformen, zumal fordert הפלה ח' eine nähere Bestimmung im weiteren Wortlaut des Satzes in ergänzenden Bittrufen. — Auch das allgemeine חוסים ist auffällig. 𝔊 liest (ὁ σώζων) τοὺς ἐλπίζοντας ἐπί σε. Das ist = חוֹסֵי בָךְ. Hier kann es nun gar nicht mehr zweifelhaft sein, was als ursprüngliche Lesart vorausgesetzt werden muß. Der Betende erwartet doch nicht Hülfe allgemein für alle, die auf Jahwe vertrauen, sondern für sich selbst. In v. 6 hat er ja eben erst gerufen, Jahwe möge sein Wort hören und ihm helfen. Schreiben wir חסיבך, so tritt deutlich zutage, daß dies aus חֲסִידְךָ (ד und ב in der Form ja nahe verwandt) entstanden ist, und חסים oder חוסים verdankt seine Entstehung einer Verwachsung

von דך zu מ. In חסי' eine Form von der Wurzel חסה zu erblicken, dazu hat vielleicht die schon recht früh eingetretene Veränderung des הושיעה in מושיע beigetragen.

Am meisten Schwierigkeiten bereitet der zweite Halbvers. An sich ließe sich der überlieferte Text rhythmisch wohl so lesen: ממתקוממים בימינך. Auch grammatisch und sachlich ließen sich diese Worte mit dem vorhergehenden Versgliede in dieser Form gut verbinden. בימינך würde dann zu הושיעה gezogen werden müssen. בימינך von ממתקוממים abhängig sein zu lassen, halte ich für nicht angängig. Es ist an sich natürlich nicht unmöglich, daß ein zweiter Halbvers so mit dem ersten grammatisch verschlungen ist, aber weit überwiegend ist doch die Gewohnheit, den zweiten Halbvers von neuem anheben und in einem selbständigen Parallelsatz den in der Verszeile auszuprägenden Gedanken abrunden zu lassen. Und etwas Neues bringt dieser Halbvers auch, wenigstens insofern, als hier auf die Feinde hingewiesen wird, vor denen Jahwe dem Betenden helfen soll. Nach alledem habe ich geglaubt, die überlieferte Lesart nicht beibehalten zu sollen. Natürlich muß eine emendierte Lesart in ihrem Wortbestande die Möglichkeit bieten, aus ihr die überlieferte zu begreifen. Mir scheint diese Möglichkeit bei der im Texte vorgeschlagenen Konjektur vorhanden zu sein. Sachlich würde die Lesart in den Zusammenhang auch gut passen.

8. 𝕲 hat im ersten Halbvers nur: φύλαξόν με ὡς κόραν ὀφθαλμοῦ. Das in 𝕸 stehende אישון fehlt also dort. Rhythmisch genügt aber der Text 𝕲's nicht; es fehlt ihm eine Hebung. Hier hat offenbar 𝕸 den Vorrang zu beanspruchen. Aber damit ist nicht gesagt, daß er die ursprüngliche Lesart bietet. Das ist schon deshalb sehr zweifelhaft, weil auch seine Lesart dem rhythmischen Schema nicht genügt. Das bloße בת עין genügt nicht zur Ausfüllung des zweiten Gliedes des Halbverses. Nun ist es aber auch sehr unwahrscheinlich, daß אישון und בת in Verbindung mit עין nebeneinander ursprünglich sind. Ich glaube, in אישון versteckt sich ein אֲדֹנָי, und erst als infolge Verderbnis dieser hier ganz vortrefflich passende, auch rhythmisch schön wirkende Vokativ zu אישון geworden war, wurde auch die Vergleichungspartikel von בת abgelöst und vor dies Wort gestellt. Lesen wir so, wie im Texte vorgeschlagen, so ist in jeder Hinsicht das Versglied in Ordnung. Man kann nur noch zweifeln, ob nicht עֵינִי (oder עֵינַי?) gelesen werden sollte, denn in dieser Form würde das Wort rhythmisch mit den Endungssilben des ersten Versgliedes, ebenso auch mit der Schlußsilbe der ganzen Verszeile kraftvoll zusammenklingen.

9. 10. Die ersten Worte in v. 9 bis זו sind prosaischer Einschub, der an den vorausgehenden Satz sachlich anschließend zu der nächsten Verszeile überleitet.

שדוני ist schon aus sachlichen Gründen unmöglich ursprünglich. Haben die Feinde das schon an dem Betenden ausgeführt, was שדד bedeutet, dann brauchen sie doch wohl das nicht mehr zu tun, was in den folgenden Worten in v. 9. 10. 11 gesagt ist oder gemeint zu sein scheint. Das Wort kann nur sagen: sie haben ihn vergewaltigt. Aber die weiteren Sätze zeigen, daß die Feinde erst allerlei listige Anläufe machen, um ihn zu vergewaltigen. Es ist also, wie ich meine, selbstverständlich, daß ursprünglich auch an der Spitze der Verszeile ein Wort stand, dessen Bedeutung sich noch innerhalb der in den folgenden Worten ausgeprägten Vorstellungen hielt. Und wenn man sich der großen formellen Ähnlichkeit von ד und ר erinnert, so kann kaum zweifelhaft sein, was wir zu lesen haben. שְׁמָרוּנִי entspricht allem, was wir hier erwarten. Es bedeutet: beobachten, belauern, ebenso gut wie behüten, bewahren, beschützen. Schön und kräftig wirkt dann auch der Zusammenklang der die beiden Verszeilen einleitenden Worte, die von der gleichen Wurzel stammen, dieselben Konsonanten bieten, nur im Vokalismus (šomrēnī und š^{e}mārūnī) auseinandergehen, dazu aber in verschiedener Bedeutungsrichtung gemeint sind. Schon dies ist geeignet, die Konjektur als zutreffend zu kennzeichnen. — Ich mache

sodann auf den Anklang des Wortes אִיְבִי an אֲדֹנָי in den Vokalen aufmerksam, auch dieser rhythmische Parallelismus kann unsere Konjektur in der ersten Verszeile rechtfertigen.

Hinter איבי folgt dann noch בְּנֶפֶשׁ (𝔊 οἱ ἐχθροί μου τὴν ψυχήν μου περιέσχον, עלי scheint 𝔊 nicht gelesen zu haben). Aber damit weiß ich nichts anzufangen. Ich vermute, an seiner Stelle stand einst eine Reihe von Konsonanten, die aus einer fehlerhaften Doppelschreibung benachbarter Konsonanten entstanden waren, und die dann zu בנפש oder בנפשי oder auch bloß נפשי (cf. 𝔊) geformt wurden, um wenigstens irgend etwas im Zusammenhang zu bedeuten. Tilgen wir das Wort und lesen wir dann, wie im Texte steht, so haben wir eine sachlich treffliche, formell tadellose Fortsetzung des ersten Versgliedes.

Der zweite Halbvers der Verszeile steckt in den ersten drei Worten von v. 10. Aber wie er ursprünglich gelautet hat, vermag ich bis jetzt trotz aller Mühe nicht zu ergründen. Die letzten Worte דברו בגאות halte ich für eine sachliche Glosse zu den vorausgehenden Worten. Aber diese Worte selbst sind so, wie sie überliefert sind, für mich unverständlich. Übrigens ist dieser Text alt. Auch 𝔊 setzt ihn wohl voraus. Was ursprünglich im zweiten Halbvers gestanden haben muß, kann man, wenn man vom ersten Halbvers herkommt, wohl vermutungsweise sagen. Es muß dort von den Ränken und Maßnahmen geredet worden sein, mittels deren die Feinde den Betenden in ihre Gewalt oder zum Sturz zu bringen trachten.

Die Verderbnis hat hier in diesem Teile des Liedes merkwürdigerweise in der Hauptsache nur die beiden benachbarten zweiten Halbverse v. 10 und 11^b betroffen, außerdem sind die Anfangsworte der drei aufeinanderfolgenden Verszeilen v. 9. 11. 12 mehr oder weniger stark in Mitleidenschaft geraten. Wenn man dann die arge Verderbnis wieder in v. (13) 14 beachtet, so ergibt sich deutlich, daß irgendwann einmal der Text des Liedes in einer Handschrift an drei verschiedenen und in ihrer Ausdehnung auch verschieden großen Stellen einer Verwischung und teilweisen Zertrümmerung verfallen ist.

11. 𝔐 beginnt: אַשּׁוּרֵנוּ עַתָּה. In diesen Worten haben wir das erste Glied der Verszeile zu suchen, und dann müssen wir סבבוני עיניהם als zweites auffassen. Aber daß jenes keine ursprüngliche Lesart ist, bedarf keines Beweises. Vor allem ist das Suffix I p. plur. völlig irrtümlich, und daß אַשּׁוּרֵנוּ (= „unser Schritt“) ganz in der Luft hängt, sieht man auch leicht ein. Auch עתה, selbst als Einleitung zum folgenden סב' וג' mutet sonderbar an, nachdem in der vorhergehenden Strophe schon gesagt ist, so deutlich wie nur möglich, daß die Feinde den Betenden umkreisen. — Vermutungsweise, freilich auch nur so, habe ich statt עתה einfach עָלַי eingesetzt. Allerdings habe ich dabei mich auch von der vermuteten Gestalt des ersten Worts der Verszeile mitbestimmen lassen. Um überhaupt zu einer erträglichen, der Wahrheit sich wenigstens nähernden Lesart zu gelangen, muß man den deutlich erkennbaren allgemeinen Inhalt der ganzen Strophe ins Auge fassen und im Auge behalten. Und da kann es nicht zweifelhaft sein, daß in dieser Strophe der in der zweiten Verszeile der vorigen Strophe schon gegebene Hinweis auf das hinterlistige Treiben der Feinde noch weiter ausgeführt werden soll, und zwar unter besonderer Verwendung des Bildes vom Löwen und der Art, wie er seinen Opfern auflauert. Daraus ergibt sich dann auch, daß am Anfang der beiden Verszeilen der Strophe Verbalausdrücke gestanden haben müssen, die ihrer Bedeutung nach dieser Absicht zu dienen vermochten. Aber was stand da?

Da die überlieferte Lesart zweifellos verderbt ist, sind wir natürlich nicht unbedingt an die vorhandenen Konsonanten gebunden. Wir müssen mit der Möglichkeit rechnen, daß derjenige, der das undeutlich gewordene Wort nach Möglichkeit und nach seiner Auffassung des Textzusammenhangs in eine lesbare Gestalt brachte,

auch den einen oder anderen Buchstaben hinzusetzte. Vielleicht ist das hier in v. 11 bei dem א der Fall. Allerdings scheint auch 𝔊 dies א vorauszusetzen, obwohl er sicher im übrigen nicht genau die Konsonanten las, wie wir heute. Ἐκβάλλοντές με (so cod. B; ἐκβαλόντες με, so cod. א) könnte auf eine Form des aramäischen אשד hinweisen (wie man tatsächlich gemeint hat), aber im wirklichen Sprachgebrauch bedeutet dies „aus-, hingießen". Daß der Grieche auf die wahrscheinliche Urbedeutung der Wurzel zurückgegangen sein und darum das Wort mit ἐκβάλλειν übersetzt haben sollte, halte ich nicht gerade für sehr wahrscheinlich. Ich halte es allerdings aus ganz guten Gründen für recht wahrscheinlich, daß der Grieche dem aramäischen Sprachgebrauch nicht ferne stand und in seinem Verständnis des hebräischen Textes vielleicht öfter, als wir ahnen, vom Aramäischen aus beeinflußt war. Und sollte das auch hier der Fall sein, dann glaube ich freilich, daß er mit seinem ἐκβ. ein anderes, אשד nahe verwandtes Verbum, nämlich שְׁדָא hat wiedergeben wollen. — Diese Wurzel hat im wirklichen Sprachgebrauch vornehmlich die Bedeutung „werfen, hinwerfen"; ihr entspricht also viel eher ἐκβάλλειν. Ob er nun שדוני gelesen hat oder welche Form sonst, das ist schwer zu entscheiden, aber es scheint, als habe er ש als ersten Konsonanten angetroffen. Vermutungsweise habe ich nun in den Text שָׁקְדוּ eingesetzt. Es wäre paläographisch nicht ganz unmöglich, sich ein שורנו(א) in 𝔐 oder ein שדוני in 𝔊's Vorlage aus diesem Worte entstanden zu denken. Der Bedeutung nach paßt es recht gut. Vom Auflauern, von lauernder Beobachtung, wie sie einem wilden Tier eigen ist, wird das Wort Jer. 5, 6 gebraucht und dort auch mit על verbunden. Auch das folgende Versglied kann für die Richtigkeit dieser Lesart sprechen. Das lauernde „Wachen über" ihm setzt natürlich offene Augen voraus, und es scheint, als wenn סבבוני עיניהם besonders deutlich die lauernde, den Bewegungen des Opfers folgende Bewegung der Augen des Raubtieres malte, das den günstigen Moment zu erspähen sucht, in dem es sich auf das Opfer stürzen kann.

Der zweite Halbvers ist zweifellos so, wie er jetzt lautet (so ist er auch von 𝔊 schon vorgefunden), nicht in Ordnung. Aber was mag dort gestanden haben? Wir irren jedenfalls nicht, wenn wir, den Gesetzen des Parallelismus folgend, annehmen, daß der Inhalt dieses Halbverses sich der Vorstellung nach in der Richtung des ersten Halbverses bewegt hat, und dazu dürfte auch wesentliche Festhaltung des Bildes gehören. Von dieser prinzipiell wohl begründeten Voraussetzung aus glaube ich eine Korrektur vorschlagen zu können, die sich in weitem Umfange an das überlieferte Konsonantenmaterial anschließt oder doch, wo sie abweicht, Formen bietet, die wenigstens zum größten Teil paläographisch als Grundlagen der jetzigen Gestalt des Textes begriffen werden können. Ich schlage vor zu lesen: יָשֹׁחוּ לַחֲטוֹף בָּאָרֶץ d. h. „sie ducken sich, um wegzufangen, auf die Erde". שחח in diesem Sinne von lauerndem Sichniederducken des wilden Tieres kommt vor Hiob 38, 40; dort auch mit Beziehung auf den Löwen (vgl. v. 39); auch die Verbindung von בארץ hat dort ihre sprachliche Parallele. חטף im Sinne von Wegfangen und gebraucht vom Raubtiere (Löwen) lesen wir Ps. 10, 9, vom Menschen Jud. 21, 21. Die Entstehung des נ im zweiten Worte aus ח ist paläographisch allerdings nur verständlich, wenn wir annehmen, daß vom ח in älterer Schriftform der linke Schaft ziemlich verwischt war. Wurde aber dort נ gelesen, so zog das die Änderung des schließenden פ in ת leicht nach sich, wenn anders ein Sinn in den Satz kommen sollte. Die Verlesung von ישחו in ישתו (erst später ישיתו) war sehr leicht möglich. — Für die Richtigkeit der vorgeschlagenen Lesart kann auch der Umstand geltend gemacht werden, daß die beiden Worte sich mit ihrer starken Gutturalis und zugleich mit ihren dunklen Vokalen melodisch ganz vortrefflich in das Ganze der Verszeile einfügen, und לחטוף findet hernach in der zweiten Verszeile auch einen starken (teilweise doppelten) Widerhall.

12. Das erste Wort ist hier sicher korrupt. דְּמִינוּ ist nur mühsam ein passender, aber auf alle Fälle sehr matter Sinn abzugewinnen. Nach dem Zusammenhang der Strophe kann nicht zweifelhaft sein, daß auch hier ein Verbalausdruck gestanden hat, der von dem Fangen des Raubes durch einen Löwen gebraucht werden konnte. Das anzunehmen, gebietet auch der folgende Wortlaut der Verszeile, der im wesentlichen unverletzt erhalten ist. Ich glaube, hier ist, um einen allenfalls begreiflichen Sinn in das undeutlich gewordene Wort hineinzubringen, der Buchstabe ד von der zweiten an die erste Stelle versetzt worden. M. E. stand dort, wie im Texte vorgeschlagen, צְדוּנִי (von צוד oder auch צדה). Das paßt seiner Bedeutung nach ganz vortrefflich als Fortsetzung von v. 11 und auch im Zusammenhang mit dem folgenden Vergleich. צוד kommt vom Raubtiere (Löwen) vor Hiob 10, 38; 38, 39; zu צדה vgl. Ex. 21, 13; 1 Sam. 24, 12. Statt צ ein מ zu lesen, ist bei undeutlich gewordener Schrift paläographisch denkbar. Mit einem מדוני (vorausgesetzt, daß alle diese Konsonanten noch deutlich erkennbar waren) war in dem Zusammenhang dieser Verszeilen freilich kein verständiger Sinn zu verbinden. Und so konnte man wohl versucht sein, durch Umstellung von ד und מ einen Sinn hineinzubringen. Ob da ו und י auch schon ihren Platz vertauscht hatten, oder ob das erst zugleich mit der Umstellung von ד und מ geschah, weiß ich natürlich nicht.

Am Ende der Verszeile steht in 𝔐 (auch 𝔊) במסתרים. An sich ist nichts gegen diesen Plural einzuwenden. Aber ich habe das Gefühl, der Rhythmus wird kräftiger, wenn wir lesen, wie im Texte steht. Das ר am Ende des Worts klingt stark an das ר am Ende von ככפיר, während es in den beiden Gliedern des ersten Halbverses aus der Mitte je des zweiten Worts stark hervorhallt. Zu במסתר vgl. übrigens Ps. 10, 9.

13. Diese Verszeile ist unbeschädigt erhalten. Nur ist am Ende מֵרָשָׁע hinzugefügt und das letzte Wort des masoretischen Verses gehört zur folgenden Verszeile. Natürlich lag die Hinzufügung von מרשע ebenso nahe, wie das Wort sachlich im Zusammenhang überflüssig ist. Man achte in dieser Verszeile auf die starken lautlichen Anklänge; auch sie sprechen für tadellose Überlieferung des Textes. Auffällig ist freilich, daß hier vom Feinde im Singular geredet wird, während er in den beiden vorhergehenden Strophen im Plural eingeführt wird.

(13.) 14. Wie diese zweite Verszeile eigentlich gelautet hat, das aus dem überlieferten Wortmaterial herauszubringen, ist mir bisher nicht gelungen. Natürlich läßt sich von v. 13 aus wohl vermuten, was in ihr ausgesagt gewesen sein mag, aber bis auf weiteres muß ich darauf verzichten, in das überlieferte Wortmaterial Vernunft und Ordnung zu bringen. Die Bitte, Jahwe möge dem Feinde entgegentreten, ihn niederwerfen, um ihn, den Betenden, zu behüten, wird in dieser Verszeile ihre weitere Ausführung gefunden haben. Ich muß es auch dahingestellt sein lassen, ob ich in v. 14 das Wortmaterial richtig auf die Verszeilen abgeteilt habe, ob nicht die Worte, die ich als erstes Versglied der nächsten Verszeile zugeteilt habe, vielmehr noch zu der zweiten Verszeile der vorletzten Strophe gehören und dafür andere Worte vorher als nicht ursprünglich betrachtet werden müssen. Denn durch meine Abteilung bin ich genötigt geworden, in jener Verszeile zwei Worte auszuscheiden. Ich habe zwar im allgemeinen das Gefühl, als hätte ich richtig abgeteilt und mit dieser Ausscheidung auch recht gehandelt, aber es ist natürlich nicht möglich, mit absoluter Sicherheit die Richtigkeit meines Vorgehens zu behaupten. Es wird erst dann möglich sein, hierüber zu entscheiden, wenn es gelungen sein wird, die korrupte Verszeile wieder herzustellen.

14. 𝔐 liest בַּחַיִּים וּצְפִינְךָ; 𝔊 hat ἐν τῇ ζωῇ αὐτῶν = בְּחַיֵּיהֶם. Der hebr. Text ist also wohl nicht in Ordnung. Ich habe (auch mit Rücksicht auf den rhythmischen Charakter der Verseingänge in diesem Liede: nur eine Silbe Aufstieg zum ersten Hochton) zunächst בְּחֵילָם vermutet, d. i.: „mit ihrer Kraft“. Ich nehme dabei an,

das Wort sei erst bei der Zurechtstellung des jetzigen Textes in die von 𝔐 resp. 𝔊 gebotene Form umgewandelt worden. Besser aber lesen wir einfach חֵילָם. Das ist dann Objekt zu dem folgenden Verbum und bedeutet: „ihr Vermögen", „ihren Besitz", und das paßt vortrefflich zu dem Folgenden. Daß es sich dabei auch wohl um unrechtmäßig erworbenen Besitz handelt, darf man aus dem vorausgehenden Zusammenhang ohne weiteres voraussetzen. — Das folgende Wort sollen wir וּצְפִינְךָ lesen. Aus dem überlieferten Konsonantenbilde יִצְפּוֹנוּ herzustellen, ist kein allzu kühnes Wagnis. — Für die Richtigkeit dieser Lesung des erstes Versgliedes läßt sich auch der lautliche Zusammenklang desselben mit dem folgenden ins Feld führen. Man beachte in den ersten Worten beider Versglieder לם·· und ·מל·, auch der schöne Wechsel der Vokale: ē + ā und ā + ē; ferner in dem zweiten Worte beider Glieder die emphatischen zusammengehörigen Laute צ und ט in Verbindung mit ב resp. פ und נ in verschiedener Gruppierung. Auch die Vokale in diesen beiden Worten assonieren melodisch: ī + ō gegenüber ī + ā.

Die Lesung תְּמַלֵּא statt masoret. תְּמַלֵּא ergibt sich nach Änderung des überlieferten Textes vorher ganz von selbst. Nach der masoretischen Lesung ist in dem צפונך an das gedacht, was Jahwe für die Frevler an Verderbenskost aufgespart hat. Das ihnen zum Genuß zu geben wird er nun aufgefordert. Der ursprüngliche Sinn der Verszeile ist aber, wie sich zumal aus dem Zusammenhang mit der letzten Verszeile ergibt: diese Leute suchen ihr Glück in ihrem irdischen Besitz und seinem Genuß; der Betende aber kennt ein höheres unvergängliches Glück, und davon redet er in v. 15. Auch dieser deutlich durch unsere Textrekonstruktion zum Ausdruck gelangende innere Gegensatz zwischen den beiden Verszeilen darf m. E. für die Richtigkeit meiner Konjektur als Beweis angesehen werden.

Hinter בטנם steht im überlieferten Text noch: יִשְׂבְּעוּ בָנִים. Im Verse ist das rhythmisch störend, und sachlich ist es auch überflüssig, ja, es scheint sogar nicht recht mit dem zweiten Halbverse vereinbar zu sein.

15. 𝔐 liest bloß בצדק, auch 𝔊, aber das Psalterium Veronense bietet die in den Text aufgenommene Lesart. Mir scheint der ganze Zusammenhang des Liedes diese Lesart zu rechtfertigen. Denn tatsächlich setzt der Betende ja auf Jahwes Gerechtigkeit sein Vertrauen und sein Glück; er hofft, daß Jahwe bald ihm gegenüber seinen Widersachern zu seinem Rechte verhelfen wird. Das „Schauen" des göttlichen „Angesichts" ist zu verstehen nach dem Gegenteil: Jahwe verhüllt sein Angesicht, d. h. er entzieht einem Menschen seine Gnade, seinen Beistand, er blickt nicht gnädig und freundlich auf ihn herab. Indem Jahwe seine Gerechtigkeit walten läßt, gibt er zugleich dem Betenden die Möglichkeit, sich des Anblicks seines Antlitzes zu erfreuen. Der Besitz seiner Gnade ist aber für den Frommen höchstes Glück, dem kein irdischer Genuß verglichen werden kann. — Nach diesem Verständnis kommen wir vielleicht auch der richtigen Lesart des zweiten Halbverses näher.

Hier ist weder בהקיץ noch תמונתך ursprünglich. Wie kann man sich an Jahwes תמונה sättigen? Jahwes תמ' kann doch niemand sehen (vgl. Deut. 4, 13ff.), falls es überhaupt erlaubt ist, anders als poetisch davon auch nur zu reden. Statt תמ': תשועתך zu lesen, läge sachlich nahe; an Jahwes Hilfe und ihren Segensfrüchten kann man sich wirklich „sättigen". Auch paläographisch wäre die Entstehung eines תמונתך aus einem תשועתך ohne große Mühe verständlich. Aber es ist wahrscheinlich, daß noch etwas anderes dort gestanden hat. 𝔊 bietet τὴν δόξαν σου. Das würde hebr. כְּבוֹדְךָ sein. Das wäre nicht nur ein trefflicher Parallelausdruck zu פניך, sondern es würde sich auch ganz gut mit אשבעה als Objekt verbinden. Auch sachlich würde es am Ende des Liedes nicht übel sein. Denn Jahwes δόξα wird ja offenbar, wenn er dem Betenden zu Hilfe eilt, wenn er die schlimmen Treibereien der Widersacher zu nichte macht. Es wäre auch nicht ganz unmöglich,

sich die Herkunft eines תמונתך aus einem כבודך paläographisch begreiflich zu machen. Auf alle Fälle aber glaube ich nicht, daß 𝔊 in seinem Texte gelesen hat, was wir jetzt in 𝔐 finden. Das gilt auch von dem vorletzten Worte. — בהקיץ gibt gar keinen vernünftigen Sinn. Nirgends im Liede steht, daß der Betende schläft oder zu schlafen gedenkt. Daß לילה in v. 3 nicht am Platze ist, haben wir dort zur Genüge gesehen. Aber es ist nicht unmöglich, daß das Wort dort auf die Entstehung des Wortes in v. 15 eingewirkt hat. 𝔊 scheint auch dies nicht gelesen zu haben. Er liest: ἐν τῷ ὀφθῆναι τὴν δόξαν σου. Das würde genau sein = בְּהֵרָאוֹת, und sollte dies nicht den überlieferten Buchstaben zugrunde liegen können? Es gäbe einen ganz ausgezeichneten Parallelismus zu dem ersten Halbvers, wenn wir läsen: בְּהֵרָאוֹת כְּבוֹדֶךָ. Und wenn wir das ת von תמונ' ablösen und noch zu der Buchstabengruppe בהקיץ hinzunehmen, so scheint mir auch paläographisch die Möglichkeit gegeben, die überlieferten Buchstaben aus diesem von 𝔊 nahegelegten Texte zu begreifen. בה' würde dann Objekt zu אשבעה sein: „ich will mich sättigen an der Erscheinung deiner Herrlichkeit“. Sachlich ließe sich dagegen auch nichts sagen. — Auch lautlich wohlklingend und mit schönen Anklängen würde sich diese Lesart in die Verszeile einfügen. Und diese Wirkung würde noch gesteigert werden, wenn wir beim letzten Worte die pausale Aussprache כְּבוֹדֶךָ eintreten ließen. Aber freilich mit Sicherheit läßt sich hier nichts entscheiden.

*

Psalm XVIII (2. Sam. 22).

Den Text dieses langen Psalms haben wir in einer zweifachen Rezension überliefert. Die Gestalt, in der wir ihn im Psalter lesen, weicht in allerlei Einzelheiten der Lesart von derjenigen ab, in der wir ihn 2 Sam. 22 finden. Der wirkliche Wert der Lesarten muß in jedem einzelnen Fall bestimmt werden, und dabei dürfen die alten Versionen zuweilen auch ein gewichtiges Wort mitreden. Die im Texte vorgelegte Gestalt des Liedes ist das Ergebnis, das sich mir aus meinen kritischen Überlegungen aufgedrängt hat, und dessen Rechtfertigung unten versucht werden soll.

Zunächst wird jedem das sonderbare Bild in die Augen fallen, das das Lied in der zweiten größeren Hälfte bietet. Durch die Schriftform ist hier eine ungewöhnlich große Anzahl von Verszeilen und Strophen in den Hintergrund gestellt und damit als kritisch irgendwie Bedenken erregend gekennzeichnet. Die Erkenntnis und das Urteil, die damit zum Ausdruck gebracht werden, sind die Frucht der sorgfältigen rhythmischen und strophischen Analyse des überlieferten Textes. Sie lehrt scharf auf das achten, was zusammengehört, und ebenso scharf davon scheiden und in seiner Sonderart beachten, was sich formell oder sachlich als nicht gleich ursprünglich heraushebt. Und läßt man die Tatsachen auf sich einwirken, die sich hierbei herausstellen, so muß man anerkennen, daß in diesem Liede in ganz ungewöhnlichem Umfange disparate Elemente miteinander verbunden

sind. Es ist keine ursprüngliche poetische Einheit; es kann eine solche nicht sein.

Zunächst liegt ein deutlicher Einschnitt vor v. 26. Bis dahin wird mit Ausnahme von v. 2 (aber auch dieser nur im Psalter), von Jahwe nur in dritter Person geredet. Mit v. 26 beginnt unmittelbare Anrede an Jahwe. Das müßte nicht ohne weiteres gegen ursprüngliche Zusammengehörigkeit beider Hälften des überlieferten Liedes zeugen. Aber auch der inhaltliche Charakter der Strophen mit dem göttlichen „Du“ scheint diese Strophen von den anderen abzulösen. Wir werden später darauf näher eingehen. Das rhythmische Schema ist in beiden Teilen das gleiche. Aber das ist auch in den übrigen Verszeilen, an deren Ursprünglichkeit ernste Zweifel berechtigt sind, mit nur wenigen Ausnahmen der Fall. Von ihm aus ist es also in der Hauptsache nicht möglich, kritische Urteile über Ursprünglichkeit oder Nichtursprünglichkeit dieses oder jenes Teiles des Liedes zu rechtfertigen. — Der Aufstieg zum ersten Hochton umfaßt auch in beiden Teilen nur eine Silbe.

In hohem Maße auffällig ist dann ferner, daß auch im zweiten Teile des Liedes zwischen den sich deutlich heraushebenden „Du“-Strophen wieder einzelne vollständige Zweizeiler, auch einzelne Verszeilen oder auch über den Zweizeiler hinausschießende Verszeilen stehen, die von Jahwe nur indirekt reden. Die Zweizeiler, die sich in diesen Liedteilen finden, bilden inhaltlich auch einen im ganzen wohlgefügten Zusammenhang. Aber fraglich lasse ich es an dieser Stelle, ob sie als Fortsetzung zum ersten Teile des Psalms angesehen werden dürfen, mit dem sie ja darin übereinstimmen, daß von Jahwe in dritter Person geredet wird.

Bemerkenswert ist ferner die verschiedene Gestalt der Anfangsstrophe im Psalter und im Samuelistext. Im Psalter finden wir am Anfang einen Halbvers (v. 2) mehr, dafür fehlt von v. 3 das im Paralleltext noch erhaltene letzte Glied (מנוסי וג׳). Es läßt sich auch mit dem im Psalter gebotenen Satzmaterial eine gute Strophe bilden. Aber daß die Gestalt, die diese Strophe so erhält, nicht die ursprüngliche ist, beweist das göttliche „Du“ in dem ersten Halbvers (v. 2), das hier ganz singulär steht und nachher bis v. 25 keinen Widerhall findet. Hier am Anfang hat also ganz gewiß 1 Sam. 22 einen ursprünglicheren Text.

Nun ist sehr wohl möglich, daß auch die letzte „Du“-Strophe (v. 49. 50) ursprünglich zu der Dichtung gehört, die wir jetzt im ersten Teil des Psalms lesen. Ganz besonders fällt der inhaltliche Parallelismus zwischen v. 49^b und $3^{b\beta}$ auf. Auch scheint das jetzt in beiden Textgestalten vorkommende, aber in v. 3^a aus rhythmischen Gründen als Zusatz auszuscheidende מפלטי dem Anfang von v. 49 sein Dasein zu

verdanken. Dabei lasse ich hier noch unentschieden, ob auch in v. 49 מפלטי die ursprüngliche Lesart ist; darüber vgl. unten zur Stelle. Es könnte aber vorne von demjenigen eingefügt sein, der die Strophe v. 49. 50 nach der Erweiterung des ursprünglichen Liedes durch die „Du"-Strophe ans Ende setzte und sie auch zu einer „Du"-Strophe machte. Ohne große Schwierigkeit kann diese Strophe so umgestaltet werden, daß sie geeignet ist, auch die Schlußstrophe des ersten Teils zu bilden Man lese so:

49 מפלטי מקמי רוממני   מאיש חמס הצילני
50 על כן אודה יהוה   בגוים לשמו אומרה

Würde man die Strophe in dieser Gestalt unmittelbar hinter der Strophe v. 22. 23 lesen und dann weiter nichts, so würde man sie sicher als einen ganz vortrefflichen Abschluß des vorausgehenden Liedes empfinden, um so mehr, als, wie ich schon bemerkte, v. 49ᵇ auf die erste Strophe zurückweist und auch der Wortlaut des ersten Halbverses v. 49ᵃ in kürzester Form den Inhalt der vorausgehenden Strophen insgesamt zusammenfaßt und in den Verbalbegriffen פלט und רומם sachlich auch deutlich an die bildlichen Aussagen von Jahwe in der ersten Strophe erinnert. Nur halte ich es allerdings für möglich, daß ursprünglich anstelle von מפלטי vielmehr אֱלֹהַי gelesen wurde und dies erst unter dem Einfluß des „Du"-Liedes oder des in dies, wie wir sehen, noch weiter interpolierten Liedes zu מפלטי umgewandelt worden ist.

Die Veränderungen, die die erste Strophe, wie schon bemerkt wurde, im Psalter gegenüber dem Samueltexte zeigt, sind sehr wahrscheinlich erst vorgenommen worden, als das Lied in das Psalmbuch an seine gegenwärtige Stelle eingefügt wurde. Der Urheber dieser Veränderungen beweist aber damit, daß er am Ende von v. 3 einen Halbvers abschneidet, mit aller Deutlichkeit, daß er eine lebendige Empfindung für rhythmisches und strophisches Gleichgewicht hatte. Man wird ihm diese Empfindung auch auf Grund der sonstigen Zusatzverse im Liede, soweit sie von ihm herrühren, zusprechen müssen. Allerdings wie weit wir diese ihm zurechnen dürfen, ist schwerlich mit Sicherheit festzustellen.

2. 𝔐 liest אֶרְחָמְךָ, aber dafür ist sicher אֲרֹמִמְךָ (Hitzig u. a.) zu lesen; רחם = „lieben" ist aramäisch, aber nicht hebräisch.

3. ומפלטי ist Zusatz. Neben den Vergleichen unpersönlicher Art ist dieser persönliche Ausdruck auffällig, auch abgesehen vom Rhythmus, der die Streichung eines der Ausdrücke verlangt. Über die Herkunft der Anregung zur Einfügung des Wortes aus v. 49 vgl. oben. — אלהי nach 2 Sam., im Ps. steht אלי. Wegen der melodischeren Vokalfolge, die אלהי in die Verszeile hineinbringt, ziehe ich dies vor. — מגני muß um des Rhythmus willen gegen die überlieferte Aussprache auf der vorletzten Silbe mit Hochton gelesen werden. Ich glaube nicht, daß man darin eine unerlaubte Verschiebung des Accents erblicken darf. Eine solche, allerdings,

so viel ich sehe, recht seltene Wirkung des Rhythmus hat ihre Analogie in der Betonung der Segolata auf der letzten Silbe. — משׂגבי paßt nach den vorausgehenden Begriffen auch nicht recht mehr; aber auch rhythmisch ist es überschüssig. — Zur Ergänzung des zweiten Halbverses aus 2 Sam. s. o. — Hinter מנוסי lesen wir 2 Sam. noch מֹשִׁעִי, aber das verdankt anscheinend einem Schreibfehler sein Dasein. Ein Abschreiber hat irrtümlich schon hier das erst am Ende stehende Wort תש' geschrieben, und das ist dann in מש' verwandelt worden, um das Wort festhalten zu können, um zugleich aber auch die Gleichheit der Worte zu beseitigen. Seine Beseitigung bessert nicht nur den Rhythmus, sondern auch den Text selbst. — Am Ende liest 𝔐 תֹּשִׁעֵנִי. Es ist möglich, daß der, der v. 2 zusetzte, auch hier die zweite Person herstellte. Nur hat er dann nicht beachtet, daß diese zweite Person des Verbums sehr übel zu dem paßt, was vorher in v. 3 steht. Die Änderung in die im Text vorgeschlagene Lesart ist leicht und paßt in jeder Hinsicht vortrefflich in den Zusammenhang.

4. Das ist eine Verszeile nach dem Schema 3 : 2. Das erweist sie schon als Zusatz. Sie fällt aber auch völlig außerhalb der strophischen Gliederung, wie sich mit Sicherheit ergibt, wenn man die enge inhaltliche Geschlossenheit der beiden in v. 3 gebotenen Verszeilen und der Verse 5. 6 beachtet. — 𝔐 im Ps. liest וּמִן איבי, schwerlich ursprüngliche Lesart.

5. Im Ps. steht חבלי מ', aber 2 Sam. wohl im Recht. Der rhythmische Wechsel der Worte in den Halbversen der Strophe spricht auch für die Lesart 2. Sam.

7. באזניו scheint mir recht prosaischer Zusatz zu sein. In den rhythmischen Wohllaut der Verszeile fügt sich לפניו auch schöner ein. Man beachte auch den rhythmischen Wechsel der Stellung der einander sonst entsprechenden Worte in den beiden Halbversen. Im ersten Halbverse steht das Verbum am Anfang, im zweiten am Ende; das Objekt des göttlichen Hörens im ersten Halbverse am Ende, das entsprechende Wort als Subjekt im zweiten am Anfang. Die Worte, die auf den unwandelbaren Standort Jahwes hinweisen, wohin alle Gebete gerichtet werden, haben in beiden Halbversen ihre feste Stellung in der Mitte. Diese Tatsachen rhythmischer Natur sprechen, wie ich meine, auch für die Beseitigung des אזניו.

8. 𝔐 וַתִּגְ', aber ו an der Spitze der Verszeile ist nicht nötig. Es fehlt auch wiederholt im überlieferten Texte, vgl. v. 7. 12. 17. 18. 19. 21. — 𝔐 liest ferner הארץ, aber der Artikel ist unpoetisch. ארץ ist hier ebenso gut wie nachher הרים. — v. 8ᵇ ויתגעש׳ וג׳ ist ein recht prosaischer Zusatz, der sagt, warum die Erde und die Berge bebten. Vielleicht ist es zugleich lexikalische Glosse zu ירגזו; die Wurzel wird ja sonst meist von Gemütsunruhe wie Zornerregung gebraucht. Der Satz כי חרה לו glossiert dann zugleich auch die folgende Verszeile.

9. Die Worte ואש וג' sind jedenfalls neben dem folgenden, für mein Gefühl poetischeren, Halbvers überflüssig. Sie würden zwar formell auch einen guten zweiten Halbvers bieten, aber sie lassen sich auch sachlich sehr leicht als Zusatz nach dem Inhalt des ersten Halbverses begreifen. Übrigens vgl. zu dem etwas auffälligen Ausdruck: ואש ·· תאכל Ps. 50, 3, wo freilich auch m. E. der Verdacht, der ganze v. 3 sei eingeschoben, sehr wohl begründet ist.

10. Ist aus einem formalen Grunde, aber auch darum, weil er in seinem zweiten Halbverse neben v. 12 nicht ursprünglich sein kann, als Zusatz zu betrachten. Der Verseingang ist nur dann dem rhythmischen Charakter des Verseinganges in diesem Liede entsprechend, wenn יֵט gelesen wird. Natürlich könnte, da die Verbalform hier aus bestimmten Gründen einsilbig ist, ja der Dichter selbst das ו hier festgehalten haben, um eben vor dem ersten Hochton eine Silbe zum Aufstieg zu gewinnen, obwohl er sonst, wie die oben zu v. 8 aufgezählten Beispiele unfehlbar

zeigen, die unpoetische Konjunktion nicht gebraucht hat. Aber darum ist doch diese formale Abweichung schon bedenkenerregend. Entscheidender ist jedenfalls einerseits der Umstand, daß der zweite Halbvers, wie gesagt, sich übel mit v. 12 stößt, andererseits die Tatsache, daß auch der erste Halbvers sachlich nicht zu dem v. 11 oder zu dem Gedankenzusammenhang zwischen v. 8. 9 und v. 11. 12 passen will. Das, was ויט שמים sagen will, liegt eigentlich schon mit in v. 9 und nimmt sich prosaisch aus vor dem, was v. 11 über das Kommen Jahwes sagt. Und von וירד gilt das gegenüber v. 11 in noch höherem Maße. M. E. ist der Vers, der vielleicht auf einer literarischen Erinnerung beruht (es könnte eine Rückwirkung aus Ps. 144, der eine sekundäre Komposition mit vielem Material auch und gerade aus Ps. 18 bietet, vorliegen, vgl. dort v. 5), von einem Leser hinzugefügt, der die ausdrückliche Angabe vermißte, daß der sonst im Himmel weilende Jahwe den Himmel verlassen habe, um im Wetter durch den Weltraum zu fahren zur Rettung des Bedrängten. Dabei korrigierte er, vielleicht bewußtermaßen, die recht realistische Vorstellung, die v. 11 bietet, durch v. 10^{b} auch noch ein wenig. Streichen wir v. 10, dann schließt sich die nächste Strophe (v. 11. 12) inhaltlich in ganz gutem Fortschritt der Gedanken an die Strophe v. 8. 9 an. Der Dichter überläßt dann dem Hörer oder Leser, die Glieder in dem Vorstellungsbilde zu ergänzen, die zum vollen Verständnis dieses Bildes etwa nötig sein sollten. So muß man ja nach der Strophe v. 7, um die folgende in v. 8. 9 ganz zu verstehen, hinzudenken, daß Jahwe das Flehen des Betenden nicht nur gehört hat, sondern daß er auch schon begonnen hat, im Zorn darauf zu reagieren. Und daß er das getan, gibt sich in der Erschütterung der Erde usw. kund. Er ist schon im Wetter aufgebrochen, um zu helfen. Der Donner erschüttert die Erde, und das dunkle Gewölk wie die daraus hervorbrechenden Blitze bekunden, daß sein Zorn entbrannt ist.[1] Die nächste Strophe (v. 11. 12) schildert dann sein Daherfahren durch den Weltenraum inmitten des finstern Wettergewölks. Sie setzt einfach das voraus, was eigentlich auch schon in v. 8. 9 vorausgesetzt ist, nämlich, daß er aus der Ruhe seines Himmelspalastes (v. 7) aufgebrochen ist.

11. 𝔐 וירכב, aber poetisch auch hier besser ohne ו.

12. סביב' vielleicht Variante zu סתרו. Dieses scheint mir wegen des starken lautlichen Zusammenklangs mit סכתו ursprünglichere Lesart zu sein. Jedenfalls ist סכתו festzuhalten, gerade weil es hier ein besonders ungewöhnliches Bild bietet. — Am Ende der Verszeile kann man zweifeln, ob man חשכת מ' oder das rhythmisch sich ebenso gut einfügende עבי שחקים als ursprünglich ansehen soll. Beide würden wohl poetisch gleich schön sein. Natürlich kann nur das eine oder das andere ursprünglich zum Texte gehören. Vielleicht fügt sich unter dem Gesichtspunkt rhythmischer Schönheit עבי שחקים wohllautender in die Verszeile ein. Auch würde, wenn man dies festhielte, die Wiederholung derselben Wurzel (חשך) in den beiden Halbversen vermieden. Die Entscheidung bleibt indes unsicher. Erwähnen möchte ich indes auch noch die Möglichkeit, daß eins von beiden Worten, sei es עבים oder שחקים, als Variante zu dem immerhin etwas auffälligen מים aufgefaßt werden müsse.

13. Rhythmisch ist die Verszeile so, wie sie im Texte steht, ohne Anstoß, aber sie wiederholt hier sachlich das, was schon v. 9^{b} gesagt hat, nur kommt zu den

---

[1] V. 8. 9 läßt sich natürlich ganz vortrefflich im Sinne einer neueren Auffassung des ursprünglichen Wesens Jahwes als eines Vulkangottes verwerten. V. 8 redet vom Erdbeben, und v. 9^{a} würde man auch von dem aus dem Vulkan hervorbrechenden Qualm und v. 9^{b} von den hervorgeschleuderten glühenden Lavabrocken deuten können. Allerdings verträgt sich damit die in der nächsten Strophe, geschweige denn die in dem Einschub v. 10 vorausgesetzte Vorstellung sehr übel.

„Feuerkohlen“ noch der Hagel (ברד). Es mag auch hier der Zusatz auf einer literarischen Erinnerung beruhen, aber daß es sich um einen Zusatz handelt, das kann schwerlich bestritten werden; erst recht nicht, wenn man die Gestalt der Zeile in 2 Sam. beachtet. — Im ersten Halbverse steht jetzt im Ps. עביו עברו. Das Wort עביו beruht wohl auf einem Schreibfehler. In 2 Sam. fehlt dies Wort; dort fehlt auch ברד.

14. 𝔐 וירעם, dagegen 2 Sam. sicher richtig nur יר׳. — Sehr bedenklich ist das zweite Wort in 𝔐 בשמים. 2 Sam. liest מן שמ׳. Das könnte richtiger sein. Aber setzt der Dichter in seiner realistischen Vorstellungsweise in der vorausgehenden Strophe nicht voraus, Jahwe habe den Himmel — dieser natürlich als jenseitiger Raum gedacht — verlassen? Hernach v. 17 läßt der Dichter ממרום seinen rettenden Arm hinabstrecken. Es steckt sicher ein Fehler in בשמים. Aber was kann da gestanden haben? Ich glaube, es stand dort einst das gleiche Wort wie hernach in v. 17, also בַּמָּרוֹם. Das paßt sachlich vortrefflich in den Zusammenhang. Auch läßt sich aus ihm paläographisch die irrtümliche Lesart בשמים wohl begreifen. Endlich spricht für diese Korrektur auch der lautliche Zusammenklang mit dem vorhergehenden Worte (r und m). — Daß die am Ende von v. 14 im Ps. (nicht in 2 Sam., auch nicht in 𝔊) stehenden Worte aus v. 13^b fehlerhaft eingedrungen sind, bedarf keiner Begründung.

15. 𝔐 וישלח. — Im Folgenden ist das Suffix auffällig. Es kann sich sachlich nur auf diejenigen Mächte und Kräfte beziehen, die das redende Ich bedrohten. In den nächst vorausgehenden Verszeilen und Strophen findet sich aber kein direkter Hinweis auf sie. Wir müssen schon über vier Strophen hinweg bis zur zweiten Strophe zurückgehen, um die sachliche Anknüpfung für das Suffix zu gewinnen. Aber das kann der Dichter uns auch schon zumuten. Dort hat er so nachdrücklich von den ihn aufs schlimmste bedrohenden Gewalten gesprochen, daß es im Gedächtnis des Hörers, erst recht des Lesers, haften bleiben und ihm die richtige Beziehung des Suffixes in v. 15 sichern muß. Die richtige Beziehung wird dann ja auch in der ersten Verszeile der nächsten Strophe (v. 17) sofort von neuem an die Hand gegeben. Es ist darum auch keineswegs nötig, im zweiten Halbvers dem Q^erē in 2 Sam. וַיָּהֹם zu folgen. Das gibt freilich die Möglichkeit, dem Leser die so weit zurückgreifende Beziehung des Suffixes zu ersparen und das Suffix von ויפיצם auf die Pfeile zu beziehen. Es würde dann nur von der verwirrenden Wirkung der Blitzschläge und von der Weite des Gebietes die Rede sein, das sie treffen. Aber naturgemäß ist diese Gestaltung des Gedankens hier sicher nicht. Wir halten daher unbedingt an der auch in 2 Sam. überlieferten Konsonantenlesart fest. — Am Anfang des zweiten Halbverses steht 2 Sam. vor dem Verbum nur noch בָּרָק, im Ps. וּבְרָקִים רָב. Der Rhythmus zeigt schon, daß hier der Text verstümmelt ist. Nach 𝔊 Luc (vgl. Bibl. hebr. ed. Kittel) und nach dem in vielen Einzelheiten sich an Ps. 18 anlehnenden Ps. 144, wo v. 6 unsere Verszeile fast wörtlich wiederholt, ist, wie längst bemerkt, der Text zu lesen wie vorgeschlagen.

16. Der ganze v. 16 bildet einen Einschub. Allerdings läßt sich eine gute gleichhebige Verszeile aus ihm gewinnen, aber die unbedingt zur ersten Verszeile notwendige zweite Hälfte widerspricht dem rhythmischen Schema und zwingt schon darum, das Ganze mit Mißtrauen anzusehen. Auch ernste sachliche Gründe nötigen, den Vers als Zusatz zu betrachten. Natürlich hat derjenige, der v. 16 zusetzte, auch wohl die zweite Strophe (v. 5. 6.) in Erinnerung gehabt; aber vor allem dürfte sein Blick auf v. 17 gerichtet gewesen sein. Nur hat er dabei nicht sorgfältig genug beachtet, daß das, was er in v. 16 einfügte, doch nicht ganz zu dem paßt, was in jener zweiten Strophe und was in v. 17 gesagt wird. Hiernach ist der von Jahwe Gerettete von furchtbaren Gefahren bedroht gewesen, und diese Gefahren werden

im Bilde mit gewaltigen, heranbrausenden Wassern verglichen. Das waren aber keineswegs verborgene Wasser, die erst noch einer Bloßlegung durch göttliche Eingriffe bedurft hätten, einer Bloßlegung sogar, die zugleich eine Bloßlegung der Grundfesten des Erdkreises bedeutete. Das aber sagt v. 16. Außerdem, wie sollte durch die Blitze, die Pfeile Jahwes, derartiges bewirkt werden? Auf v. 15 nimmt der Autor von v. 16 gar keine Rücksicht. Er knüpft mit seinem Zusatz tatsächlich an v. 14 an. Die Donnerstimme, von der dort die Rede ist, ist eben die גערת יהוה und die נשמת רוח אפו, von der v. 16^b spricht. Nun sollte man aber nach dem ganzen Zusammenhang eher als das, was wir jetzt v. 16^a lesen, erwarten, daß dort stände, die Wasser hätten sich vor Jahwes Donnerstimme verzogen und hätten aufgehört, den von ihnen Gefährdeten fernerhin zu bedrohen, und m. E. zwingt auch der zweite Halbvers von v. 16^a (ויגלו וג׳) zu der Annahme, daß in dem Zusammenhang, aus dem des Interpolators literarische Erinnerung diese Sätze entnahm, auch wirklich am Anfang nicht וַיֵּרָאוּ stand, sondern daß dort etwas zu lesen war wie וַיָּנוּסוּ. Aber dies festzuhalten, verbot die Rücksicht auf v. 17, wo ja die מים רבים wirklich noch da sind, auch der Schützling Jahwes noch von ihnen umspült wird. Das zwang ihn, das neben ויגלו וג׳ tatsächlich unnatürliche ויראו zu schreiben. Es kann nach alledem m. E. nicht zweifelhaft sein, daß wir es wirklich in v. 16 mit einem obendrein recht wenig geschickten Einschub zu tun haben. Ebensowenig kann, wie ich meine, auch zweifelhaft sein, aus welcherlei Art poetischem Zusammenhang der Satz stammt. Er stammt wohl aus einer Dichtung, die es mit der Welterschaffung zu tun hatte. Man fühlt sich sehr lebhaft an Ps. 104, 6 ff. erinnert, vgl. Ps. 89, 10 ff. — Hier läßt sich in ganz besonders lehrreicher Weise beobachten, wie leicht ein Leser oder Bearbeiter der Lieder zur Einfügung von Sätzen verleitet wurde, die ihm durch eine von dem vorhandenen Texte angeregte Ideenassoziation in die Erinnerung gerufen wurden, ohne daß er sich vollständig darüber Rechenschaft gab, ob sie auch wirklich dahin paßten, wo er sie einfügte. — Ob man in v. 16^a nach 2 Sam. אפיקי ים lesen will oder mit dem Ps. א׳ מים, ist gleichgültig. Die Lesart ים (oder vielleicht ימים, aus dem ja מים nach Verlust des י hinter dem Ende von אפיקי leichter verständlich ist) würde nur noch deutlicher verraten, aus welchem ursprünglichen Zusammenhang der Satz stammt. — Ps. liest מִגַּעֲרַת, das ist sachlich nicht wesentlich von בג׳ (2 Sam.) verschieden; aber der Wechsel der Präposition ist rhythmisch besser. Bemerkenswert ist aber, daß im Gegensatz zu 2 Sam., wonach im Texte gelesen wird, der Ps. מגערתך und hernach אפך hat. Sollte das ursprüngliche Lesart sein, so würde schon durch das Suffix II p. der Vers als Zusatz gekennzeichnet sein.

18. 19. 20. Diese drei Verse sind m. E. ebenfalls Zusatz. Von ihnen gehören v. 18. 19 enger zusammen, während es allenfalls möglich wäre, v. 20 als zweite Verszeile mit v. 17 strophisch zu verknüpfen; aber in Wahrheit ist m. E. auch dieser Vers zugleich mit v. 18. 19 eingeschoben worden. Diese Verse erläutern das, was vorher in einem großen und poetisch mächtig wirkenden Bilde gesagt worden ist. Sie sagen ausdrücklich, daß es sich bei der Gefahr, in der der Gerettete schwebte, nicht um wirkliche Wasser handelte, sondern um übermächtige Feinde; ihnen gegenüber sei Jahwe dem Bedrohten rettende Stütze gewesen. V. 20 wurde dann noch hinzugefügt, um einen glatteren Übergang von v. 19^b zu v. 21 zu schaffen. Man wird bei ruhiger Überlegung zugeben, daß nach Ausscheidung von v. 18—20 kein Hauptgedanke verloren geht. In v. 17. 21 steht alles, was man erwarten kann. Das Bild v. 17 bedarf für den denkenden Hörer oder Leser keiner Erklärung, und v. 21 sagt auch in echt alttestamentlicher Denkweise in vollkommen deutlichem Maße, daß die Rettung des Bedrohten eine Wohltat, d. h. eine Gnadentat Jahwes war, zugleich aber auch, daß Jahwe sie keinem Unwürdigen erwiesen hat, daß er vielmehr allen Grund hatte, an der Person des Geretteten Gefallen

zu haben. Und dies letztere erhält dann noch weitere Begründung in der nächsten Strophe.

Es kommt auch noch anderes dazu. Der Eingang zu v. 18 יצילני fällt rhythmisch auf im Zusammenhang mit den zweifellos echten Verszeilen. Vor dem ersten Hochton bilden zwei volle Silben den Aufstieg. Das widerspricht, wie schon einmal bemerkt wurde, dem rhythmischen Charakter des Liedes. V 19 und 20 (letzterer, wenn ו beseitigt wird) machen freilich hierin keine Schwierigkeit. Aber das beweist nicht für ihre Ursprünglichkeit oder gar auch für die von v. 18; es beweist die Differenz zwischen v. 18 und v. 19. 20 in dieser Beziehung nur, daß der Interpolator auf diese rhythmische Forderung an einen guten Vers nicht geachtet hat. Eine Unachtsamkeit in rhythmischer Hinsicht beobachteten wir ja auch in v. 16, und vielleicht haben wir in v. 20 auch noch Derartiges zu notieren. — Im übrigen läßt sich zunächst v. 18 ohne Schwierigkeit nach dem Schema 3 : 3 lesen (l. מאֹיבי עז im überlieferten Text, aber es ist nach dem Parallelausdruck wohl pluralisch zu lesen; עזם — so vielleicht geschrieben — konnte vor dem folgenden מ seine Endung durch Schreibfehler verlieren; außerdem konnte dann der Singular איבי auf Davids Hauptfeind, Saul, bezogen werden). Ebenso gilt das von v. 19. Subjekt zu יקדמוני sind natürlich die Feinde oder Hasser des Redenden. Es ist sehr wohl möglich, daß auch diese Verszeilen, die sich inhaltlich zu einem recht guten Zweizeiler zusammenschließen, irgendeiner literarischen Erinnerung ihre Herkunft verdanken. Aber gerade dieser Umstand, daß sie eine gute Strophe für sich bilden, erweist sie auch als Fremdkörper im Liede. Er isoliert die vorausgehende Verszeile (v. 17). Sie aber ist unzweifelhaft ein ursprünglicher Bestandteil des Liedes. Sie bringt ja die mit der zweiten Strophe begonnene in dem Rahmen einer bestimmten bildlichen Vorstellungsreihe verlaufende poetische Gedankenentwicklung erst zu ihrem natürlichen Abschluß. Sie kann man also nicht als einen Zusatz ausscheiden wollen. Übrigens könnte man sagen, auch die in למשען לי (2 Sam. nur מש' לי) ausgesprochene Vorstellung passe nicht genau zu der Vorstellung von der göttlichen Hilfe, wie sie in den vorausgehenden Strophen und auch in v. 17 zum bildlichen Ausdruck gebracht ist. Jedenfalls ist auch das ein Moment, das immerhin für die Beurteilung von v. 18. 19 als Glosse ins Gewicht fällt.

V. 20 ließe sich inhaltlich allenfalls — aber, wie wir sehen werden, doch auch nicht ohne Bedenken — mit v. 17 strophisch zusammenschließen. Seine textliche Überlieferung ist aber recht unsicher, und die Gestalt, in der wir den Vers im Ps. lesen, würde ihn, falls sie die ursprüngliche sein sollte, aus rhythmischen Gründen schon als Zusatz erweisen. Im Ps. lautet der Vers; ויוציאני למרחב יחלצני כי חפץ בי. Lassen wir ו wieder fort, so besteht der Aufstieg zum ersten Hochton aus zwei Silben. Das allein schon würde den Vers also, ebenso wie es bei v. 18 der Fall war, als nicht ursprünglich zu dem Liede gehörig kennzeichnen. Aber der Vers würde auch nicht gleichhebig sein, sondern nur nach dem Schema 3 : 2 gelesen werden können. Also auch das würde ihn als Zusatz erkennbar machen. Nun hat der Vers freilich in 2 Sam. eine Gestalt, die ihn rhythmisch unanstößig macht. יוֹצֵא am Eingang würde gut sein, auch der zweite Halbvers hat drei Hebungen (bei חפץ müßte der Ton zurückgezogen werden, um den Zusammenstoß zweier Hochtonsilben zu meiden; es könnte freilich auch כי חפ֫ץ ב֫י . . . gelesen werden, wobei freilich auf בי ein Nachdruck käme, der schwerlich vom Verfasser beabsichtigt sein wird). Aber אתי ist recht auffällig. Sonst ist überall in den Verszeilen des Liedes das pronominale Objekt durch Suffix ausgedrückt, wie es im Ps. auch hier geschieht. Man muß also die Möglichkeit zugeben, daß die Textgestalt in 2 Sam., die ich freilich vorgezogen, erst nachträglich hergestellt worden ist von jemandem, der die rhythmische Differenz dieser Verszeile gegenüber der Umgebung bemerkte. Allerdings kann die

Sache auch umgekehrt liegen. Es ist auch möglich, daß jemand im Ps. unter dem Einfluß der Anfänge von v. 18. 19, vielleicht auch v. 21, ויוציאני schrieb und dann sich natürlich genötigt sah, אתי zu streichen. Das ist eine Alternative, in der wir nichts entscheiden können, umsoweniger, als die Versionen uns nicht zu helfen vermögen. Aber gegen die Ursprünglichkeit der Verszeile auch in der formal unanstößigen Gestalt in 2 Sam. würde dennoch, wie gesagt, schon אתי bedenklich machen. Es kommt aber auch noch ein die Bedenken steigerndes Moment im Inhalt dazu. Ich finde dies in מרחב. Das Wort ist selten; außer an unserer Stelle finden wir es noch Ps. 31, 9, in einer eigentümlichen Kompositionsform Ps. 118, 5 (hier im Gegensatz zu מֵצַר), dann noch Hos. 4, 16 und Hab. 1, 6. Es bezeichnet immer das weite freie Land, die freie Trift, und in übertragenem Sinne bezeichnet es den Gegensatz zur Enge, Beengung, Bedrängnis. Nun ist aber sonst, wo die Drangsal mit anschwellenden Wasserfluten verglichen wird, der Gegensatz dazu nicht das weite ebene Land, und das ist ja auch begreiflich, da gerade dies von den schwellenden Fluten am ehesten überflutet wird (vgl. Jes. 8, 7. 8). Der Gegensatz dazu ist vielmehr der feste hohe Fels, an dem sich die Wogen brechen und dessen Gipfel sie nicht zu verschlingen vermögen. Der Satz v. 20ª mit מרחב paßt daher wohl zu der Vorstellungsform, die wir in v. 18. 19 vor uns haben (vgl. dazu Ps. 31, 9), aber nicht zu der, die in v. 17 im engen Zusammenhang mit der zweiten Strophe (v. 5. 6) ausgeprägt ist. Die Bedenken gegen die Ursprünglichkeit auch von v. 20 im Zusammenhang des Liedes finden also, wie ich meine, auch von hier aus wieder erhebliche Verstärkung. Alles in allem, mir scheint es kein unbegründetes Urteil zu sein, wenn ich v. 18—20 für einen Einschub halte.

v. 21 fügt sich auch sachlich ganz gut mit v. 17 zur Strophe zusammen. Der verbindende Hauptgedanke ist dieser: Jahwe hilft denen, die in Wahrheit auf ihn vertrauen; Gnade erweist er den Gerechten; er erhört ihr Gebet in der Not und eilt herzu und rettet sie. In der Strophe v. 17. 21 klingt deutlich wieder, was in der ersten Strophe v. 3 vom Dichter über seine innere Stellung zu Jahwe nachdrücklich bekannt worden ist.

22. 𝔐 כי שמרתי, aber כי ist unnötig. Der Satz fügt als Bekenntnis sich ohne כי an v. 21 ebenso nachdrücklich und verständlich an, wie mit כי. Der Rhythmus verlangt seine Streichung.

23. Hier muß aus rhythmischen Gründen כי festgehalten werden, aber hier kann es auch, von seinem ursprünglichen demonstrativen Charakter aus, als eine besonders nachdrückliche Form der Affirmation angesehen und mit unserem deutschen „ja“ wiedergegeben werden. So hat es dann doch stärkere Kraft im Gefüge der Strophe, als wenn es nur Kausalkonjunktion wäre. — Im zweiten Halbvers hat 𝔐 im Ps. לֹא אָסִיר מֶנִּי (statt מני liest man aber doch wohl besser im Anschluß an 2 Sam. ממני). Das gibt natürlich einen ganz guten Sinn. In 2 Sam. lesen wir aber לֹא אָסוּר מִמֶּנָּה. Auch das gibt einen guten Sinn, nur ist immerhin das Singularsuffix nach dem Plural וחק' nicht unanstößig. Besser aber scheint mir (auch im Parallelismus der Halbverse) die Lesart in 𝔊: οὐχ ἀπέστησαν ἀπ' ἐμοῦ. Die Lesart לֹא סָרוּ setzt nur voraus, daß die überlieferten Lesarten durch fehlerhafte Doppelschreibung des א von לא entstanden sein mögen. Stand einmal א vor סרו, so ergab sich die Umwandlung in אסור und die weitere Veränderung in אסיר leicht. Bei jener Lesart schwindet auch der im Rhythmus fühlbar hemmend wirkende Hiatus zwischen לא und אס'.

24. 25. Es bedarf wohl kaum eines Wortes zur Begründung des Urteils, daß v. 25 ein Zusatz ist. Er wiederholt ja nur, was v. 21 schon gesagt worden ist. In 2 Sam. steht abweichend vom Ps. כצדקתי und hernach — vielleicht eine bessere Lesart, jedenfalls rhythmisch besser — כְּבֹרִי, freilich hat hier 𝔊 auch כבר ידי wie Ps.

V. 24 leitet sachlich von der Strophe v. 22. 23 zu der Ausführung v. 26f. über, wird aber als Zusatz durch seine abweichende rhythmische Gestalt (Schema 3 : 2) gekennzeichnet (2 Sam. ואשתמרה ist schwerlich besser als die Lesart im Ps.). Auch der sachliche Inhalt des Verses ist nach v. 21 und v. 22. 23 recht matt, insofern der Vers nur etwa sagt, die Folge von dem, was v. 22. 23 mitgeteilt, sei gewesen, daß er, der Redende, bei Gott als תמים galt; er kann aber auch nur als berichtend aufgefaßt werden und dann sagt er eben nichts anderes, als was schon in v. 24 ungefähr mit den gleichen Worten gesagt wurde. — V. 24. 25 als Zusatz zu streichen, ist also kein Unrecht.

26. 27. Diese beiden inhaltlich und auch formell schönen Verszeilen heben sich durch ihr besonderes Versschema ohne weiteres aus dem Zusammenhang heraus. Ich halte es für wahrscheinlich, daß auch sie irgendeinem anderen poetischen Zusammenhange entstammen. Sie bilden eine sachlich nicht üble Brücke von dem ersten Teil des Liedes zu dem zweiten, oder, wenn die beiden Teile, wie wir vermuteten, wirklich ursprünglich besondere, selbständige Lieder waren, dann waren sie wohl geeignet, dieselben wie eine Klammer eng zu verknüpfen. Ihr Inhalt ist ja schon in der Strophe v. 22. 23 enthalten und findet dann in der mit v. 28 beginnenden neuen Reihe von Strophen in dem direkt an Jahwe gerichteten Bekenntnis eine kräftige Bestätigung. Aber daß diese Verszeilen ursprünglich weder zu dem Liede des ersten Teils, noch zu der mit v. 28 beginnenden Dichtung, wie immer wir über diese selbst zu urteilen haben werden, gehört haben, das lehrt uns ihre abweichende rhythmische Gestalt. Sie sind eben eingefügt von dem, der das folgende „Du"-Lied mit dem vorausgehenden verbunden hat. Und ich halte es für möglich — wenn nicht gar für wahrscheinlich —, daß er auch für die Zusätze, die wir bisher ausgesondert haben, wenigstens für einen guten Teil derselben, verantwortlich gemacht werden darf. Ein Satz wie v. 24, und auch v. 25, die ja inhaltlich v. 26. 27 vorbereiten, dürfte doch wohl ohne Bedenken auf seine Feder zurückgeführt werden. Ob er auch für die umfangreicheren Zusätze im zweiten Teil des Psalms verantwortlich zu machen ist, diese Frage können wir erst später einer Beantwortung zuführen.

26[b]**.** 𝔐 עם גְּבַר ת׳ (2 Sam. גִּבּוֹר). Aber גבר verdankt sein Dasein nur einem Schreibversehen. Einem Abschreiber ist hier schon der Anfang von v. 27 in die Feder geraten, und נבר dann in גבר verändert worden, um es neben תמים erträglich zu machen. Die formale Analogie aller Halbverse in dieser Strophe rechtfertigt natürlich ohne weiteres die Tilgung des Worts.

27. 2 Sam. תתבר selbstverständlich Schreibfehler; ebenso nachher תתפל.

28. 𝔐 im Ps.: כי אתה עם עני וג׳. Zunächst kann כי ohne weiteres gestrichen werden. In 2 Sam. fehlt es. Dort beginnt der Vers ואֶת־עם עני. Hier ist ו zu streichen und dann sicher אַתָּ(ה) wie im Ps. zu lesen. Mir scheint auch עם Zusatz zu sein. Das einfache עני genügt ja formell und sachlich vollkommen, und lesen wir es allein, so fällt auch im Halbverse der Nachdruck auf das Wort, den es gegenüber dem Parallelbegriff im zweiten Halbverse haben muß. Die Einfügung von עם kann ihren Grund darin haben, daß sein Urheber das Bedürfnis fühlte zu sagen, es handle sich um Jahwes „Volk". Dies Bedürfnis konnte erwachen, seitdem der Psalm als Lied der frommen Gemeinde überhaupt verwendet wurde. Seitdem wurde natürlich auch das „Ich", das hernach immer redet, kollektivisch gedacht. Aber es ist nicht wahrscheinlich, daß diese kollektivische Auffassung des „Ich" von vorne herein vom Dichter beabsichtigt war.

29. 30. Die zweite Verszeile der mit v. 28 beginnenden Strophe ist in diesen beiden masoretischen Versen enthalten. Nach dem im Ps. überlieferten Text lautet sie (כי am Anfang von v. 29, auch von v. 30, ist natürlich zu tilgen):

^{29a} אתה תאיר נרי　　　^{30a} בך ארץ גדוד

Es ist zweifellos, daß der zweite Halbvers am Ende korrumpiert ist. 2 Sam. weicht auch im ersten Halbvers ab. Die Sätze v. 29^b und 30^b sind Glossen zu den ihnen vorausgehenden echten Halbversen. Sie verraten ihren glossatorischen Charakter schon dadurch, daß sie von Jahwe in dritter Person reden, obwohl er im Halbverse vorher mit „Du“ unmittelbar angeredet ist. Daß so ein origineller Dichter in derselben Verszeile gewechselt haben sollte, halte ich für unbedingt ausgeschlossen. Sachlich erläutert v. 29^b, wie v. 29^a gemeint sei; es geschieht, indem durch das recht häufige Bild von Finsternis und Licht im Sinne von Unglück und Glück gesagt wird, was Jahwe an dem Niedergedrückten gegenüber den Hochmütigen (Widersachern) tut. Im allgemeinen ist diese Erläuterung natürlich richtig, aber in v. 29^a ist, wenn man auf die weiteren „Du“-Strophen hinblickt, vor allem gemeint, daß Jahwe das redende „Ich“ triumphieren läßt über die „stolzen Augen“, über die „Söhne der Fremde“, über die גוים. — 2 Sam. lautet der Vers so: כי אתה נֵירִי יהוה ויהוה יגיה חשכי; für das zweite ויהוה bieten viele hebr. Mscr. וֵאלֹהַי (cf. Kittel, Bibl. hebr.). An sich wäre natürlich der Satz: אתה נֵרִי יהוה sachlich recht schön und würde ein schönes, auch gut zu v. 28 passendes Bekenntnis der gläubigen Stellung des Redenden gegenüber Jahwe, das Vertrauen allein auf seine Heilshilfe enthalten. Aber trotzdem halte ich den Ps.-Text für richtig. Beachte die sonderbare Schreibweise נירי in 2 Sam. Will ich auch nicht viel auf diese „Orthographie“ geben, so gibt sie, wie mir scheint, doch die Möglichkeit zu der Vermutung, daß unter dem Einfluß von אתה das Wort תאיר einen Teil seines Konsonantenbestandes verloren hat und mit dem Überrest in נירי verschwunden ist. — Muß dann יהוה mit Ps. zum zweiten Halbvers gezogen werden, dann hat dieser, rhythmisch beurteilt, vier Hebungen, wird also auch dadurch schon als nicht ursprünglich gekennzeichnet, wenn wir nicht יהוה oder אלהי streichen wollen.

V. 30^b ist eine Glosse zu dem Text von v. 30^a, wie er seit irgendwann gelautet hat. Zunächst beweist die Glosse, daß die in beiden Rezensionen stehende Lesart גְּדוּד nicht richtig ist. שׁוּר bestätigt die in 𝔊 Luc zu 2 Sam. (vgl. Kittel, Bibl. hebr.) angedeutete Lesart גָּדֵר. ארלג bezeugt, daß auch der Glossator in ארץ (2 Sam. ארוץ) das Verbum רוץ = „laufen“ fand, nur gibt er ihm eine Bedeutung, die es eigentlich nicht haben kann. — An sich könnte der Satz rhythmisch in die Verszeile gehören, denn er hat nur drei Hebungen. Aber, abgesehen auch von der indirekten Form der Rede von Jahwe, wird er als Glosse dadurch erwiesen, daß schwerlich die Form von v. 30^a, die er sachlich erläutert, selbst die ursprüngliche Lesart ist. Es ist doch ein höchst seltsamer Gedanke überhaupt, daß das fromme redende Ich mit Jahwe über Mauern laufen (springen?) will. Die Sache wird nicht viel besser, wenn wir אָרֹץ (Baethgen) lesen. Das „Zerschmettern der Mauer“ würde ja gewiß an sich sagen können, er wisse sich in Jahwe und mit Jahwe allen Hindernissen überlegen, aber mir scheint, man erwartet, wenn man von v. 28. 29 herkommt, einen solchen Gedanken nicht, auch in den jetzt nächtfolgenden Verszeilen findet derselbe keinen rechten Widerhall. Ich bin daher überzeugt, daß in den Worten ארץ גדר (oder auch גדור?) eine Lesart geboten ist, die aus einer anderen, früh in Verderbnis geratenen Lesart künstlich rekonstruiert wurde. Es werden dort Worte gestanden haben, die inhaltlich sich recht eng an v. 29^a anfügten und im übrigen auch mit den allgemeinen Gedanken in den späteren „Du“-Strophen im Einklang standen. Aber was könnte dort gestanden haben? Mit Sicherheit läßt sich diese Frage nicht beantworten, aber eine Vermutung möchte ich wagen. Ich schlage vor zu lesen: אָאֵר בַּגּוֹיִם. Das würde zunächst ganz trefflich sich an v. 29^a anschließen und in בגוים die Gedankenreihen hier grundlegend andeuten, die in den späteren Strophen v. 40. 41 und v. 44. 45 zur positiven Ausführung gelangen. „Durch dich bin ich

licht (leuchte ich) unter den Völkern": dieser Satz würde in Verbindung mit v. 29^{a} eine sachlich vortreffliche zweite Verszeile zu v. 28 hinzubringen und die Strophe inhaltlich schön und kräftig abrunden. — Es müßte also vorausgesetzt werden, daß ein א versehentlich ausgefallen sei. Die Konsonantenreihe כנדר (oder gar כנדור) aus einem teilweise undeutlich gewordenen בגוים entstanden zu denken, macht paläographisch keine unüberwindlichen Schwierigkeiten. Ist meine Darlegung richtig, so versteht sich von selbst, daß dann v. 30^{b} erst hinzugefügt sein kann, als der ursprüngliche Text jene Wandlung durchgemacht hatte. Der glossatorische Charakter des Halbverses ist dann zweifellos, auch wenn sonst nichts gegen seine ursprüngliche Zugehörigkeit zum Liede gesagt werden könnte.

31. Von hier ab begegnen wir nun f ü n f Verszeilen, die ich als Einschub in das „Du"-Lied betrachten muß. Sie reden alle von Jahwe in dritter Person und dienen dazu, Jahwe zu preisen als einzig wahren, unvergleichlichen Gott, zugleich aber auch, ihn zu rühmen als Helfer und Förderer des redenden „Ich". Daß es Zusätze sind, ergibt sich auch daraus, daß sie Gedanken mehrfach vorwegnehmen, die in den „Du"-Strophen in etwas anderer Gestalt nachher auch noch kommen.

Überlegt man den Zusammenhang sorgfältig, so drängt sich einem mit überzeugender Kraft der Eindruck auf, dieselbe Hand, die die Glossen in v. 29^{b} und 30^{b} eingefügt, habe auch diese weiteren Einschübe bewirkt. Der Mann, der das Bedürfnis fühlte, nach v. 29^{a} einen neuen Halbvers (lassen wir etwa אלהי weg, so ist auch v. 29^{b} ein regelrecht geformter zweiter Halbvers, und er würde auch, wie die weiteren Zusätze, beweisen können, daß der Interpolator ein recht lebendiges Gefühl für rhythmische Formen besessen hat) hinzuzusetzen, in dem er dem Leser einprägen wollte, der „Du", von dem das vorher Stehende ausgesagt werde, sei eben Jahwe, — s e i n Gott sei die Macht, mit der man Mauern überspringen könne, — derselbe Mann kann dann auch wohl das Bedürfnis gefühlt haben, diesen seinen Gott Jahwe in der Einzigartigkeit seines Wesens und hilfreichen Wirkens in der Weise zu preisen, wie es in v. 31ff. geschieht. Und daß er ein epigonenartiger Mann war, beweist er nun auch damit, daß er bei seinen Zusätzen nicht bloß von Gedanken und Ausdrucksweisen beeinflußt ist, die sich in den echten „Du"-Strophen finden, sondern auch dadurch, daß er literarische Erinnerungen in seinen Zusätzen verwertet, die wir teilweise noch verfolgen können.

So erinnert v. 31^{a}, aber im sachlichen Inhalt auch v. 31^{b}, sehr lebhaft an Deut. 32, 4. So ist v. 31^{b} (von אמרת an bis בו) fast wörtlich gleich Prov. 30, 5. Will man den Satz מגן וג' nicht, wie oben geschehen, als nachträglichen, natürlich aus der gleichen Erinnerungsquelle geschöpften Zusatz ansehen, dann ist rhythmisch seine Gestalt im Ps. richtig, weil im Einklang mit dem auch vom Interpolator eingehaltenen rhythmischen Schema (3 : 3), und es bedarf nicht einer Änderung nach Prov. 30, 5 (gegen Baethgen). Aber es hindert nichts, auf die Hand des Interpolators zunächst nur die erste Hälfte des Zitats zurückzuführen, um so weniger, als der Halbvers אמרת י' צ' ja auch in Ps. 12, 7 eine Parallele hat. In v. 32 findet man starke Anklänge an deuterojesajanische Sätze, vgl. Jes. 44, 8; 45, 5ff., und von letzterer Stelle in ihrem Zusammenhange (vgl. 45, 7) führen auch deutliche Verbindungslinien zu der Glosse v. 29^{b}. Man wird bei diesem Satz aber ebenso stark, wenn nicht noch stärker, an Jes. 60, 1ff. 19 erinnert. In dem Verbalausdruck v. 33^{a} ist ja wohl in erster Linie ein Nachhall von v. 40^{a} zu erblicken, aber es ist nicht ausgeschlossen, daß auch in ihm sich eine deuterojesajanische Erinnerung wirksam zeigt, vgl. Jes. 45, 5.

32. 𝔐 in Ps כי מי אלוה. כי (auch 2 Sam.) kann ohne weiteres fallen, aber die von 2 Sam. gebotene Lesart מי אֵל ist auch wohl vorzuziehen.

33. 𝔐 im Ps. 'המאור. Der Artikel jedenfalls nicht richtig. 2 Sam מעוזי ist nur die Frucht einer starken Verderbnis.

34. 𝔐 an beiden Stellen במתַי, aber das Suffix doch wohl nur aus einer Doppelschreibung des folgenden י entstanden.

35. Die Verse 33 und 34 sind ihrem sachlichen Inhalte nach Glossen zu der „Du"-Strophe v. 36. 37. V. 33 sagt im Grunde dasselbe aus, was v. 36 meint, und v. 34 erläutert v. 37. — V. 35 greift sachlich und teilweise ja auch im Wortlaut auf v. 40 hinüber, leitet jetzt natürlich auch ganz gut von v. 33. 34 zu v. 36 ff. über. Die deutliche Beziehung auf die kriegerische Tätigkeit des Redenden, wozu ihm Jahwe Kraft verliehen, beginnt im ursprünglichen Zusammenhang des „Du"-Liedes erst mit v. 40. 41. Durch die Einschübe ist diese Beziehung aber schon mit v. 33 f. hineingebracht, und war in v. 34 (in begreiflichem Fortschritt von v. 33ᵇ aus) von den Füßen die Rede, so ist wohl verständlich, wenn der Interpolator die Hände und Arme nicht unberücksichtigt lassen konnte, da sie beim Kampfe doch auch einigermaßen von Wichtigkeit sind. Dabei kann es auf sich beruhen bleiben, ob er den Vers selbständig verfaßt hat oder ob er aus literarischer Erinnerung heraus ihn gestaltete und einfügte. Man erkennt allerdings leicht, daß v. 31. 32 und v. 33. 34 sich inhaltlich gut zu Zweizeilern zusammenfügen, während v. 35 überschießt und auch isoliert bleibt, wenn man die weiteren Einschübe dazu in Betracht zieht. — Textlich ist v. 35ᵇ nicht gut überliefert. 2 Sam. liest נחת. Dafür dürfte aber der Ps. das Richtigere haben. Die Lesart 𝔊's (ἔϑου = ונתתה) beweist nur die Richtigkeit der masoretischen Lesart im Ps. Denn Subjekt im Satze ist 'זרוע. Hinter קשת steht in beiden Textgestalten noch נחושה (nur 𝔊 Luc setzt es nicht voraus). Das konnte leicht jemand beifügen, um den Gedanken noch zu verstärken, aber rhythmisch ist es störend, und da sonst in diesen Zusätzen der Interpolator doch rhythmisch recht gute Verse geboten hat, so ist es kaum zweifelhaft, daß 'נח einer anderen Hand sein Dasein verdankt. — Am Ende steht jetzt זרועתי. Grammatisch bereitet der Plural des Subjekts nach dem singularischen Prädikat keine Schwierigkeiten. Gründe lautlichen Zusammenklangs im Halbverse und in der Verszeile im ganzen sprechen für die Richtigkeit dieser Textgestalt.

36. 𝔐 ותתן. — Der zweite Halbvers ist jetzt überfüllt; er bietet vier Hebungen. Aber es ist recht fraglich, welches Wort getilgt werden muß. Gewiß paßt in den Zusammenhang ganz gut וימינך. Auch gibt es einen wohl verständlichen Satz, wenn wir, wie ich zunächst vorgeschlagen habe, ענותך streichen und ותרבני lesen: „Deine Rechte stützt mich und macht mich groß." Aber es bleibt schwierig zu begreifen, wie ענותך eingedrungen, oder wie jemand dazu gekommen sein sollte, dies Wort einzufügen. Mir scheint es daher einigermaßen sicher, daß dort von Anfang an ein Wort gestanden hat, aus dem das, was wir jetzt lesen, herausgelesen oder rekonstruiert werden konnte. Sollte der Halbvers ursprünglich etwa so gelautet haben: תְּסְעָדֵנִי וּבְכוֹחֲךָ תַּרְבֵּנִי? Allenfalls ließe sich וענותך paläographisch aus ובכוחך begreifen. Auch wäre es begreiflich, daß jemand, nachdem die Lesart ihre Veränderung erfahren, vorher וימינך hinzugefügt hätte. Aber zu voller Sicherheit können wir hier nicht kommen. Auch die Beachtung der lautlichen Anklänge oder der rhythmischen Gliederung im Wortlaut der beiden Halbverse führt hier zu keiner Entscheidung, wenngleich ich nicht leugne, daß für mein Gefühl die vorgeschlagene zweite Möglichkeit der Lesart vor der anderen den Vorzug verdient. Das in der Mitte stehende בכוחך würde dem im ersten Halbverse in der Mitte stehenden מגן sachlich entsprechen. Das den zweiten Halbvers einleitende תסעדני entspräche sachlich dem am Ende des ersten Halbverses stehenden ישעך, während תרבני begrifflich auf das תתן לי zurückweist. Indes, so gewichtig dies für mein Gefühl ist, so will ich mich doch noch nicht definitiv für diese Lesart entscheiden, sie vielmehr weiterer Überlegung anheimgeben.

38. 39. Diese beiden Verszeilen bilden in der im Texte stehenden Gestalt eine formell gute und inhaltlich in sich wohl geschlossene Strophe. Auf Jahwe findet sich keine direkte Beziehung in ihnen. Sie könnten also, wenn nur das in Frage käme, auch eine Strophe des „Du“-Liedes bilden. Auch würde sich diese Strophe sachlich nicht übel an die zunächst vorhergehende „Du“-Strophe anschließen. Aber sehr bedenklich muß man werden, wenn man auf die gleich folgende „Du“-Strophe v. 40. 41 hinblickt. Diese nimmt sie ihrem Inhalte nach nicht nur vorweg, ja, sie geht in ihrem Inhalte vielmehr logisch fühlbar noch über diese hinaus, so daß sie sich eher an ihrer rechten Stelle befände, wenn sie hinter ihr stände. ארדוף וג' würde sich sachlich und logisch unmittelbar an den Inhalt von v. 41 anschließen. Nun ließe sich wohl denken, es sei die Strophe v. 38. 39 von ihrer ursprünglichen Stelle bei der Bearbeitung des älteren Liedes entfernt und an ihre jetzige Stelle gerückt worden. Aber zu dieser Auskunft vermag ich deshalb nicht zu greifen, weil dieselbe in ihrem Inhalte sich auch vortrefflich unmittelbar an die Strophe v. 33. 34 (35?) anschließt und ebenso vortrefflich in der Strophe v. 42. 43 ihre Fortsetzung findet. M. E. gehört sie daher auch mit diesen Strophen wirklich zusammen und fällt mit ihnen aus dem ursprünglichen Zusammenhang des „Du“-Psalms heraus. Beachtet man nun aber, daß die interpolierten Verse sich deutlich zu regelrechten Zweizeilern zusammenschließen, so drängt sich die Vermutung immer stärker auf, daß sie wirklich einst ein besonderes Lied gebildet haben, dessen Inhalt in sehr weitem Umfange dem des „Du“-Psalms parallel lief und das darum sich besonders stark zur Einarbeitung in diesen Psalm empfehlen konnte.

In v. 39ª liest 𝔐 im Ps. אֶמְחָצֵם וְלֹא יֻכְלוּ קוּם. Das paßt natürlich sachlich ganz gut, aber das Anfangswort ist rhythmisch bedenklich, da auch in diesen interpolierten Strophen der Verseingang nur eine volle Silbe bis zum ersten Hochton hat. Nach der überlieferten Aussprache hat aber אמחצם deren zwei als Aufstieg. Rhythmisch tadellos würde das Wort sein, wenn wir אֶמְחָצֵם läsen. Aber auch die folgenden Worte ולא וג' scheinen nicht ursprünglich zu sein. 2 Sam. bietet eine Textgestalt, die m. E. die ursprüngliche enthält: וָאֲכַלֵּם וָאֶמְחָצֵם וְלֹא יְקוּמוּן. M. E. ist ואמחצם eine lexikalische Glosse zu אכלם, das ja auch ganz gut von der Wurzel כלם (Hif.: אַכְלִם resp. וְאַכְלִם) abgeleitet und allenfalls auch in dem vorliegenden Satze so verstanden werden könnte. Die Glosse soll dies verhindern und die richtige Lesung des Konsonantenbildes lehren. In der Textüberlieferung des Ps. ist das erste Wort verschwunden und nur die Glosse bewahrt geblieben. Auch die Lesart der folgenden Worte in 2 Sam. halte ich für die richtige, jedenfalls ist sie rhythmisch die glattere, auch läßt sich paläographisch die Entstehung der im Ps. stehenden, inhaltlich freilich nicht wesentlich verschiedenen Form des Textes aus ihr ohne Mühe begreifen. Ich habe nach alledem kein Bedenken getragen, oben den Text nach 2 Sam. einzutragen. — Im zweiten Halbverse hat 2 Sam. וַיִּפְּלוּ, aber hier ist vielleicht Ps. im Rechte.

40. 𝔐 ותאז'.

41. 𝔐 ואיבי. — Der zweite Halbvers lautet in 𝔐: ומשנאי אצמיתם (2 Sam. ואצמ'), 𝔊 setzt II p. voraus (Ps. ἐξωλέθρευσας, ohne das Suffix besonders auszudrücken; 2 Sam. καὶ ἐθανάτωσας αὐτούς), aber ich glaube nicht, daß danach der hebr. Text zu ändern ist, da ja 𝔊 auch aus dem Zusammenhang heraus auf die zweite Person gekommen sein könnte. Möglich freilich ist — und dafür scheint die Gleichheit der Lesart an beiden Stellen zu sprechen —, daß in der hebr. Vorlage 𝔊’s d. h. in der ägyptischen Textüberlieferung schon die Lesart תצמ' und ותצמ' hergestellt war. Aber sie beweist nicht ohne weiteres, daß sie die ursprüngliche ist. Jedenfalls ist weder der hebräische Text in 𝔐, noch der in 𝔊 vorausgesetzte unverletzt. Gegen eine solche Annahme erhebt der Rhythmus Widerspruch. Ob wir so oder so lesen,

das ist gleichgültig, auf alle Fälle fehlt eine Hebung im Halbvers. Es muß der ursprüngliche Text eine Verstümmelung erfahren haben, und aus seinen Trümmern ist dann die überlieferte Lesart rekonstruiert worden, die inhaltlich ja einigermaßen paßt, zumal wenn wir auf v. 38. 39 zurück- und vorwärts auf v. 43 blicken, die aber sofort auffällig wird, wenn wir auf den parallelen ersten Halbvers Rücksicht nehmen. Ich habe eine Emendation vorgeschlagen, die eine Textgestalt liefert, die dem ersten Halbvers wirklich parallel ist, die aber auch die Grundlage sein kann, aus der die überlieferte Lesart erklärbar ist. Man stelle א · · · צמיתם gegenüber א[חור]תשיבם. Paläographisch läßt sich das eine aus dem anderen ohne Schwierigkeiten begreifen, wenn man die jüngeren kursiven Formen der alten Schrift z. B. der Papyritexte in Betracht zieht. Auch die lautlichen Anklänge, die durch diese Lesart gewonnen sind (Gutturale und Labiale, besonders auch ʿōr und ḥōr), sprechen dafür, daß sie wohl die ursprüngliche sein könnte. Ich habe daher auch kein Bedenken getragen, sie in den Text aufzunehmen.

42. Hier ist wieder von Jahwe in dritter Person die Rede. V. 42. 43 bilden eine gute Strophe. Sie schildern prächtig die Hilflosigkeit der Feinde des hier Redenden. Sie sind seinen vernichtenden Schlägen rettungslos preisgegeben.

ישועו zweifellos richtig; ישעו in 2 Sam. nur Schreibfehler. Dagegen אל יהוה 2 Sam. richtig gegenüber על יהוה im Ps.

43. 𝔐 וְאֶשְׁחָקֵם. Ohne weiteres kann ו beseitigt werden, aber rhythmisch ist dann אשח' in der überlieferten Form der (grammatisch ja regelrechten) Aussprache aus demselben Grunde bedenklich wie אמחצם in v. 39. Es ist wohl anzunehmen, daß man wirklich אֶשְׁחָקֵם zweisilbig las. — In 𝔐 lesen wir dann im Ps. weiter: כְּעָפָר עַל פְּנֵי רוּחַ. Das ist unmöglich ursprüngliche Lesart. Rhythmisch ließe sie sich schon ertragen, aber die Vorstellung, die darin liegt, ist sonderbar und jedenfalls nicht recht parallel zum zweiten Halbvers. M. E. hat 2 Sam. noch die richtige, oben aufgenommene Lesart. Vielleicht erklärt sich die im Ps. stehende Lesart aus derselben mittels der Annahme einer fehlerhaften Doppelschreibung. Schreiben wir nämlich כעפר עפרארץ, so ließe sich vorstellen, daß aus den letzten sechs Konsonanten על פני רח hergestellt wurde, um für sie einen Sinn im Zusammenhang zu gewinnen. Und daß ein ץ als ח verlesen werden konnte, lehrt auch die schon so oft herangezogene Papyrischrift. Auch sonst macht die paläographische Seite keine Schwierigkeiten. כעפר ארץ ist auch sachlich ein guter Parallelismus zum zweiten Halbvers.

Auch im zweiten Halbvers hat 2 Sam. in אֲדִקֵּם (das 𝔊 und 𝔖 auch im Ps. noch voraussetzen) die richtige Lesart, während אריקם im Ps. schon aus sachlichen Gründen nicht gut paßt. In 2 Sam. steht daneben noch אֶרְקָעֵם. Das ist wiederum nur eine lexikalische Glosse zu dem vorhergehenden ארקם. Sie soll sagen, was dies Wort bedeutet. Erklärlich wird diese Glosse nur, wenn wir bedenken, daß ein aramäisch redender Leser darin allenfalls das aramäische Verbum דיק (nur im Afel gebräuchlich אֲדִיק) = sehen (sorgfältig auf etwas hinblicken) finden konnte. Vom alten Hebräisch aus war ein Mißverständnis kaum möglich.

44ª. Das erste Sätzchen ist zweifellos nur hinzugefügt, um einen Übergang von dem jetzt Vorhergehenden zu der folgenden „Du"-Strophe zu schaffen. Diese ist, wie jeder sofort erkennen muß, inhaltlich und formell eine so abgerundete, klare Einheit, daß für jenes Sätzchen kein Raum bleibt. — 𝔐 im Ps. liest nur עם; 2 Sam. dagegen עמי, aber es ist mit 𝔊 (vgl. Kittel, Bibl. hebr.), auch 𝔗, עמים zu lesen.

Das Sätzchen klingt äußerlich stark an den Anfang von v. 49 an. Ich halte es nicht für unwahrscheinlich, daß es in dem in den „Du"-Psalm eingearbeiteten Liede einer Strophe angehörte, die in ihrem sachlichen Inhalte eben der v. 49 gebotenen ersten Verszeile der letzten „Du"-Strophe im wesentlichen entsprach. Nun sehen wir weiter, daß v. 46 isoliert dasteht, denn v. 47. 48 schließen sich ja ziemlich

gut zu einer Strophe zusammen. Wie immer auch der wirkliche Text in v. 46 gelautet haben mag, mir scheint die Annahme sehr nahe zu liegen, daß jenes Sätzchen v. 44[a], das ja einen guten dreihebigen Halbvers bietet, ursprünglich mit v. 46 strophisch zusammengehörte, daß also der zu ihm gehörige zweite Halbvers verloren gegangen ist. Allerdings ist dann ursprünglich die Form des Verbums nicht die der II. p., sondern die der III. p. gewesen. Das Subjekt „Jahwe“ ergänzte sich ja nach der Strophe v. 42f. ohne Mühe. Wie aber das Wort gelautet hat, das ist eine andere Frage. Allem Anschein nach hat das Lied bei seiner Einarbeitung am Ende einige Wandlungen erlebt, so daß es fraglich wird, ob die ihm zugehörigen Verszeilen und Versglieder noch alle in ursprünglicher Gestalt und Ordnung vorhanden sind. Vielleicht steckt daher auch der zunächst als verloren zu bezeichnende Halbvers noch in den weiter folgenden Versen. Ich werde auf all dies hernach zu v. 46, besonders aber zu v. 48 wieder zurückkommen.

44[b]. 2 Sam. hat תשמרני statt תשימני, aber das ist sicher nur Schreibfehler. Im zweiten Halbvers liest 𝔐 עם, aber im Parallelismus zu גוים und auch mit Rücksicht auf den folgenden Plural des Verbums (der freilich auch ganz gut zu dem kollektiven עם paßt) und insbesondere aus rhythmischem Grunde lesen wir besser עמים.

45. Man beachte hier den starken lautlichen Zusammenklang der die Halbverse schließenden Worte. — 2 Sam. bietet die Halbverse in umgekehrter Folge und teilweise auch mit abweichender, vielleicht erwägenswerter Lesart. יתכחשו könnte, wie Deut. 33, 29 Nif., hier sehr gut passen. Auch im Ps. ließe sich ja leicht statt יְכַחֲשׁוּ : יִכָּחֲשׁוּ lesen, und die Lesart in 2 Sam. wäre geeignet, diese Aussprache des Wortes zu empfehlen. Der lautliche Parallelismus von יִשָּׁמְעוּ könnte auch dafür sprechen. Ebenso scheint mir לִשְׁמוֹעַ in 2 Sam. gegenüber לְשֵׁמַע darum Beachtung zu verdienen, weil die Vokale (besonders ō in Verbindung mit מע, ferner i mit שׁ) einen besonders starken Widerhall in יִשָּׁמְעוּ finden.

46. In beiden Textgestalten lesen wir am Ende des ersten Halbverses יִבֹּלוּ. Aber das Wort = „welken“, auch „erschöpft zusammenbrechen“ (Ex. 18, 18) scheint mir nach Sätzen wie v. 38. 39 und v. 43 doch etwas schwach zu sein. 𝔊 hat 2 Sam. offenbar etwas anderes gelesen. Sein ἀποῤῥιφήσονται entspricht יִמָּלוּ. Aber auch das halte ich nicht für die ursprüngliche Lesart. Vielleicht dürfen wir aus dem Zusammenhang der Verszeile mit der ihr vorangehenden „Du“-Strophe schließen, welcher allgemeine Sinn ihrem ursprünglichen Wortlaut eigen war. Danach erwarten wir hier einen Satz, in dem gesagt war, daß die „Söhne der Fremde“ sich dem über seine Feinde Triumphierenden unterwarfen, daß sie ihm ihre Huldigung darbrachten. Es könnte das freilich in der Form des Gedankens, sie hätten von Furcht und Schrecken befallen, sich ihm ergeben, ausgesprochen sein. Sachlich würde daher der Vorschlag (Nestle), יִבְּלוּ שַׁי zu lesen, nicht übel sein, nur habe ich besonders rhythmische Bedenken dagegen. Auch müßte wohl שי als gänzlich in Verlust geraten angenommen werden. Das anzunehmen, macht freilich keine allzugroßen Schwierigkeiten. Ich möchte vorschlagen zu lesen: יִבָּהֲלוּ = sie wurden erschreckt, verloren den Mut, eine Lesart, die jedenfalls sachlich in den Zusammenhang auch mit v. 38. 39 und v. 43, auch mit v. 47. 48 sehr gut paßt. Denn ein sieghaftes Vordringen wider seine Feinde, wie der Redende es v. 38. 39 und v. 42. 43 geschildert hat, mußte allerdings jähen Schrecken den „Söhnen der Fremde“ einjagen und es ihnen nahelegen, sich sei es durch freiwillige Unterwerfung oder sonstwie einem gleichen Schicksal zu entziehen. Dem Worte נבהל begegnen wir im Psalter ja auch nicht selten. — Lesen wir יבהלו, so führt uns das vielleicht auch zu einer richtigeren Lesart im Anfang des zweiten Halbverses. Denn ויחרגו (2 Sam. ויחגרו ist auch nicht richtig, aber vielleicht steht diese Lesart der ursprünglichen doch näher als die im Ps.) ist auf alle Fälle bedenklich. Aramaisierendes haben wir

bisher nicht in den verschiedenen Teilen des Psalms gefunden, auch nicht in den Verszeilen des hier interpolierten Liedes. Darum bin ich auch ohne weiteres überzeugt, daß hier ein echt hebräisches Wort gestanden hat. Ps. 48, 6 finden wir neben נבהל das Wort נֶחְפָּזוּ, und das paßt auch an unserer Stelle ganz vortrefflich. Man lese וַיֵּחָפְזוּ = sie wurden aufgescheucht, sie eilten von Angst getrieben fort. Auch paläographisch läßt sich die Entstehung der überlieferten Lesart, insbesondere aber in der Form in 2 Sam., aus einem ויחפזו ganz leicht begreifen. — Diese Lesart würde sich natürlich auch gut mit dem jetzt folgenden 'ממסג verbinden. Aber, wenn man von den früheren Strophen des interpolierten Liedes herkommt, machen die „Schlösser“ doch einen etwas seltsamen Eindruck. Rhythmisch ist natürlich nichts gegen das Wort einzuwenden, da wir ja schon ein paar Fälle kennen lernten, wo ein vorn durch Präposition verstärktes Wort auch an der Gegentonstelle mit dem Hochton gelesen werden mußte. Die Lesart ist aber auch nicht vollständig gesichert. 𝔊 und 𝔖 setzen im Ps. vielmehr מִמְּסִלּוֹתֵיהֶם voraus. Auch das ließe sich mit zwei Hebungen lesen. Bei der Wurzel סגר liegt es recht nahe, an ihren Gebrauch im Piel und Hifil in Verbindung mit בְּיַד, im Sinne von „in die Hände (Gewalt) jemandes einen anderen ausliefern“, zu denken. Die Konsonantenreihe ממסגרו ließe sich nun paläographisch recht gut aus der Lesart וַיִּסְתַּגְּרוּ (möglich wäre auch das an die vorausgehenden beiden Verbalformen sich besonders eng anschließende Nif. וַיִּסָּגְרוּ) erklären, und dem Sinne nach (freilich kommt im A. Test. sonst das Hithpa. von סגר nicht vor, aber das könnte nicht gegen die Lesung entscheiden) würde das Wort sich auch recht gut in den Zusammenhang des Satzes und des Liedes einfügen. Es würde bedeuten (auch das Nif.): „und sie übergaben sich selbst . . .“, und das würde sich mit ויחפזו zu dem Gedanken zusammenschließen: „sie übergaben sich mit ängstlicher Eile“, um der Zerschmetterung durch den siegreichen Herrscher zu entgehen. Lesen wir einmal so, so ergibt sich von selbst, daß wir in dem Rest der Konsonanten תיהם oder 2 Sam. תם ein בְּיָדִי versteckt sehen müssen. Und es wäre auch nicht allzuschwer, sich paläographisch ein solches Wort wenigstens hinter תיה oder vielleicht ebenso gut hinter תם zu denken (vgl. die paläographische Bemerkung zu v. 48). Wir dürfen ja auch nicht vergessen, daß, nachdem die ursprüngliche Lesart teilweise undeutlich geworden, man sich, wollte man eine sinnvolle Lesart rekonstruieren, auch wohl bewogen finden konnte, den einen oder anderen Konsonanten hinzuzusetzen. Hier kommt nun wohl noch dazu, daß bei der Herstellung der überlieferten Lesart die Erinnerung an Micha 7, 17 auch mitgewirkt haben dürfte. Jedenfalls gewinnen wir mit den von uns gemachten Emendationsvorschlägen eine sachlich und rhythmisch recht gute Verszeile. Sie lautet:

בְּנֵי נֵכָר יִבָּהֵלוּ [ו]יֵחָפְזוּ וַיִּסְתַּגְּרוּ בְּיָדִי

Betrachten wir nun diese Verszeile einmal als richtig, so läßt sich vielleicht auch eine Vermutung wagen wenigstens über den allgemeinen Gedanken, der in der strophisch zugehörigen Verszeile ausgesprochen war. Vorausgesetzt, v. 44ᵃ gehörte zu dieser Verszeile, so liegt es nahe anzunehmen, daß in ihr ausgesprochen war, was Jahwe zugunsten des Redenden an den Völkern tat, so daß also v. 46 dann die Folge schilderte, die dies bei den בני נכר hatte. Die Strophe würde so ähnlich gestaltet sein der vorausgehenden v. 42. 43. Auch dort sagt die erste Verszeile, wie sich Jahwe zu den Feinden des Redenden stellte, während die zweite ausführt, was infolgedessen dieser mit seinen Widersachern zu machen imstande war. — Weiteres dazu unten zu v. 48.

47. 𝔐 (auch Versionen) beginnt חַי יהוה וּבָרוּךְ צוּרִי. An dieser Textgestalt hat man wohl Anstoß genommen, sich aber auch damit abzufinden gesucht. Der Rhythmus lehrt unwiderleglich, daß das nicht die ursprüngliche Lesart sein kann. Mir scheint חי יהוה einer Doppelschreibung der vier letzten Buchstaben des schon kor-

rumpierten vorausgehenden Wortes (תיהם) sein Dasein zu verdanken. Die Konsonanten wurden dann zu der allenfalls im Zusammenhang verständlichen Form zurechtgemacht, in der wir sie jetzt lesen. Das hatte zur Folge, daß hernach יהוה verschwand, das nach ברוך nicht entbehrt werden kann. M. E. kann die Verszeile ursprünglich nicht anders gelautet haben, als wie ich vorgeschlagen habe sie zu lesen. So ist sie sachlich und rhythmisch glatt. Man beachte besonders die ziemlich genaue Korrespondenz der stark hervortretenden, den melodischen Charakter der Verszeile bestimmenden Vokale in ihrer Aufeinanderfolge in den beiden Halbversen: ברוך und ירום; יהוָה und אלהֵי; צוּרִי und ישְׁעִי. Das spricht deutlich für die Richtigkeit der oben gebotenen Gestalt der Verszeile.

48. 𝔐 הנותן, aber der Artikel (vgl. v. 33) schwerlich ursprünglich. — Im zweiten Halbvers, der sich sachlich mit v. 40^{b} des „Du“-Psalms berührt, bietet 2 Sam. eine (auch paläographisch) interessante Abweichung im Texte. Statt וידבר liest man dort וּמֹרִיד. Da wir als ältere Form ohne Bedenken וּמֹרִד ansetzen dürfen, so sind die beiden letzten Buchstaben רד = בר, und daß diese so miteinander vertauscht werden konnten, bedarf keines besonderen Beweises. Interessant ist dann aber die Gleichung ם = יר. Auch diese Gleichung ist paläographisch begreiflich, wenn man z. B. wieder die Papyrischrift zur Erläuterung heranzieht. Diese Gleichung würde also in vollkommenster Weise unsere Rekonstruktion des letzten Wortes in v. 46 paläographisch bestätigen. Sie zeigt, daß wirklich dort in dem ם der Endung תם (2 Sam.) die Buchstaben יר stecken können.

Nun kann ich mir aber nicht versagen, eine stärker in die überlieferte Ordnung des Textes des interpolierten Liedes kritisch eingreifende Vermutung auszusprechen. Wir finden hinter der letzten „Du“-Strophe wieder eine Verszeile v. 51, die strophisch ganz isoliert ist, die sich zwar sachlich ganz gut an v. 50 anschließen würde, sich von ihr aber fühlbar ablöst, indem sie in den Suffixen wieder von Jahwe in dritter Person redet. Die Stellung dieser Verszeile hinter v. 50, also einem Verse, in dem Jahwe Lob gesungen wird, kann dafür sprechen, daß sie, wenn sie jenem interpolierten Liede angehörte — und das ist m. E. mehr als wahrscheinlich —, auch in ihrem ursprünglichen strophischen Zusammenhange mit einer Verszeile verbunden war, die Jahwes Lob sang. Nun lese man sie einmal mit v. 47 zusammen, — könnte es eine schönere, inhaltlich einheitlichere Schlußstrophe eines Königsliedes geben? V. 47^{b} würde in v. 51^{a} einen selbst bis in die einzelnen Begriffe hinein fühlbaren kräftigen Widerhall finden, und v. 51^{b} würde das Bekenntnis des Dichterkönigs zu Jahwe als seinem צור auch trefflich illustrieren. — Gesetzt nun, v. 47 und 51 gehörten strophisch zusammen, dann wird v. 48 isoliert, und es wird die Annahme nahegelegt, daß im ursprünglichen Liedzusammenhange entweder die Verszeile ganz oder ein Teil von ihr an anderer Stelle gestanden habe. Und daß die Sache so liegt, davon bin ich wirklich überzeugt. M. E. haben wir in v. 48^{b} noch den Halbvers, den wir hinter v. 44^{a} vermißten. Man wird ohne weiteres zugeben, daß der Satz וידבר וג' sachlich eine ganz vortreffliche Fortsetzung in v. 46 erfährt, wenn wir diesen Vers so lesen, wie ich vorgeschlagen habe. Der Gedanke, Jahwe habe die Völker unter die Botmäßigkeit des Redenden „getrieben“, findet eine sachlich und auch rhythmisch vortreffliche Ergänzung in dem Satze, der Schrecken habe die „Söhne der Fremde“ veranlaßt, sich eiligst freiwillig ihm zu unterwerfen. In dem gegenwärtigen Kompositionsliede hat natürlich v. 48 vor v. 49 auch eine gute Stellung. Er leitet hier von dem Lobpreis (v. 47) für alles, was bisher von Jahwes Hilfe für den Redenden gesagt war, über zu dem in der letzten „Du“-Strophe stehenden und von dort nicht zu entfernenden abschließenden Hinweis auf die Errettung aus der Gewalt der gottlosen Feinde, auf den dann in v. 50 f. der mit v. 47 begonnene Lobpreis wieder aufgenommen wird und das Ganze krönt. Zu dem Werk der Kom-

position rechne ich nun auch v. 48ª. Dieser Halbvers ist erst geschaffen worden, als v. 48ᵇ an seine gegenwärtige Stelle versetzt werden sollte. Der ursprüngliche erste Halbvers zu v. 48ᵇ war, wie v. 44ª verrät, offenbar dem ersten Halbvers von v. 49 zu ähnlich, als daß man beide so nahe hintereinander folgen lassen konnte. Das führte dazu, daß v. 44ª im Bereich seiner ursprünglichen strophischen Stellung verblieb, und daß in v. 48ª für ihn ein neuer Halbvers mit allgemeinem, an dieser Stelle im Zusammenhang passenden Inhalt geschaffen wurde.

Schwerlich ist uns nun aber v. 44ª — worauf ich jetzt wieder zurückgreifen muß — in ursprünglicher Gestalt erhalten. Ich stehe nicht an, auch hierzu jetzt eine Vermutung auszusprechen. Sollte der Text etwa so gelautet haben: מְפַלְּטֵנִי מֵאֹיְבַי הוֹשִׁיעֵנִי? An מפלטני brauchte man an sich keinen Anstoß zu nehmen. Es könnte diese Verbindung des Partizips mit Verbalsuffix hier wie v. 33 auf eine individuelle Eigentümlichkeit des Dichters zurückgehen. Allerdings, wenn וידבר וג' (v. 48ᵇ) wirklich zweiter Halbvers zu v. 44ª war, so könnte man versucht sein, auch am Anfang des ersten Halbverses eine volle Verbalform zu lesen, wie ja eine solche dort auch jetzt gelesen wird. Nur würde man hier, wo auf das zurückgeblickt wird, was Jahwe an dem Redenden tat, wie in v. 42ᵇ, wohl besser dann Perfekt lesen: פִּלְּטַנִי. Die Umänderung dieses Perfekts in das überlieferte Perfekt wurde durch die Tempora in v. 44ᵇf. nahegelegt und war formell bequem. Die Imperfekte in der strophisch zu v. 44ª gehörigen zweiten Verszeile v. 46 erklärten sich syntaktisch genau so, wie die in v. 43 nach dem Perfekt in v. 42ᵇ. — Die formelle Ähnlichkeit des מאיבי und des überlieferten, auf alle Fälle recht unsicheren מריבי fällt sofort in die Augen. Übrigens ist es nicht uninteressant, daß wir dies מאיבי als Variante (etwas anderes ist es nicht) noch in dem überlieferten Text von v. 49 finden. Bei der vorauszusetzenden großen sachlichen und formellen Ähnlichkeit zwischen v. 44ª und v. 49ª ist es wohl begreiflich, wenn aus dem einen Satz ein Wort in den andern eindrang. — Von dem letzten, nur vermutungsweise rekonstruierten Worte הושיעני ist im überlieferten Texte nicht mehr viel übrig geblieben. Aber die drei letzten Konsonanten עני könnten in עם des Ps. oder עמי 2 Sam. erhalten sein. Die vorausgehenden Buchstaben הושי oder השי könnten infolge einiger Ähnlichkeit mit der Gestalt des zweiten Worts durch einen Schreibfehler verloren gegangen sein. Indes, es handelt sich nur um eine Vermutung, um nichts mehr. Es kann das letzte Wort des Halbverses auch anders gelautet haben.

49. 2 Sam. liest statt מפלטי vielmehr ומוציאי, aber das ist schwerlich ursprüngliche Lesart. Wie das Wort entstanden, ist freilich auch schwer zu sagen; aus מפלטי ist es nicht unmittelbar begreiflich. Die Lesart wird auch im Ps. durch diese Abweichung in 2 Sam. allerdings zweifelhaft. — Hinter מפ' folgt im Ps. מֵאֹיְבַי אַף מִן קָמַי, in 2 Sam. dagegen nur מֵאֹיְבַי וּמִקָּמַי. Der Rhythmus schließt die Richtigkeit beider Texte aus. Es dürfte nur מִקָּמַי ursprünglich sein. Das Wort empfiehlt sich schon durch seine beiden מ, weil gerade dieser Laut in der ganzen Verszeile, besonders aber im ersten Halbverse, so auffällig stark herausklingt. Zu מאיבי vgl. oben zu v. 48.

50. 𝔐 im Ps. liest: ‚ ‚ ‚ אודך בגוים יהוה ולש', aber in 2 Sam. jedenfalls richtiger יהוה בגוים. Es muß in beiden Texten jedoch לשמך statt ולש' gelesen werden. 2 Sam. hat am Ende nur אזמר, das auch ganz gut ist. Vielleicht aber ist der vokalische Ausklang des letzten Wortes ursprünglich. Man beachte den vokalischen Ausklang des zweiten und dritten Worts im ersten und zweiten Halbverse.

Es ist zweifellos, daß mit dieser Strophe v. 49. 50 das „Du"-Lied zu einem guten Abschluß gelangt. Es ist von v. 28 an ein Loblied auf Jahwe und seine Großtaten an dem Redenden, und als solches findet es in v. 50 einen das Ganze abrundenden Schluß. — Aber dabei bleibt doch die oben zum Eingang ins Auge

gefaßte Möglichkeit bestehen, daß diese Strophe ursprünglich zu dem Liede gehörte, das die erste Hälfte der großen Komposition ausfüllt, und daß sie erst in die gegenwärtige „Du“-Gestalt gebracht wurde, als sie durch die Einfügung des „Du“-Psalms an das Ende dieses Psalms gerückt war. Dabei kann dann außer der Einarbeitung des „Du“ auch noch anderes geändert worden sein. Natürlich müssen wir auch die Möglichkeit offen halten, daß bei der Einarbeitung der fremden Strophen in das „Du“-Lied auch noch der Text der letzten Strophe beeinflußt worden ist, und das könnte, wie ich oben in den einleitenden Bemerkungen vermutete, bei dem Worte מפלטי der Fall sein.

51. Bis למשיחו haben wir eine vortreffliche Verszeile. Sie würde, wie ich schon zu v. 48 ausgeführt habe, mit v. 47 zusammen eine tadellose und das interpolierte Lied schön abrundende Strophe bilden. Sie würde zugleich deutlich erweisen, daß dies Lied ein Königslied im eigentlichsten Sinne des Wortes ist. Das Jahwe in ihm preisende „Ich“ ist eben Jahwes König, sein Gesalbter selbst. Dazu noch ein weiteres kurzes Wort zum Schluß! — Die letzten Worte לדוד וגו׳ lassen sich rhythmisch nicht unterbringen und erweisen sich so schon als Zusatz. Da der ganze Kompositionspsalm auf David bezogen wurde, lag es nicht nur nahe, denselben mit v. 51, dem deutlichen Hinweis auf den Gesalbten Jahwes, den König nach seinem Herzen, schließen zu lassen, sondern es lag auch nahe, den Zusatz hinzuzufügen, durch den die Beziehung auf David klargelegt und zugleich durch das עד עולם der messianischen, an Davids Samen geknüpften Erwartungen andeutend Ausdruck zu verleihen. Wir müssen oder dürfen doch wohl den Schluß auf die Hand zurückführen, die die Strophen, zu denen v. 51 gehörte, interpolierte.

*

Das Ergebnis unserer kritischen Untersuchung des Psalm 18 und seiner Parallele 2 Sam. ist von erheblicher Bedeutung. Wir müssen es für sehr wahrscheinlich halten, daß wir in dem überlieferten Psalm eine Komposition vor uns haben, in der drei verschiedene, inhaltlich allerdings mannigfach verwandte Lieder miteinander verbunden sind. Davon müssen wir unterscheiden, abgesehen von kurzen glossatorischen Einschüben, eine Reihe von rhythmisch auch recht gut gestalteten Verszeilen, die in der ersten Hälfte des Kompositionspsalms d. h. in dem ersten, einst selbständigen Liede angetroffen werden und sicher Interpolationen sind, die sich meist wohl auch aus literarischen Erinnerungen ableiten lassen, nicht aber zu einem der Sonderlieder zu rechnen sind, die wir in der zweiten Hälfte vor uns haben.

Man wird sich leicht davon überzeugen, daß die acht Strophen, die von v. 3—23 von uns herausgestellt wurden, ein in sich wohl geschlossenes, kraftvolles Lied bilden, das freilich einen noch befriedigenderen Abschluß erhält, wenn wir die letzte „Du“-Strophe in ursprünglicher Gestalt auch noch dazu rechnen dürfen. Ob die vier „Du“-Strophen, die wir innerhalb v. 28—45 finden, eventuell mit der fünften v. 49. 50, das ganze Lied ausmachten, dem sie angehörten, das muß dahingestellt bleiben. Ich habe das Gefühl, als sei der ersten v. 28. 29ª. 30ª noch etwas, vielleicht nur eine Strophe, vorausgegangen,

dies deutlich erkennen ließ, daß das „Du“ auf Jahwe gehe. Ebenso wird dies Lied eine Schlußstrophe gehabt haben, die in ihrem Inhalt ungefähr der jetzt letzten „Du“-Strophe (v. 49. 50) gleichgeartet war, falls diese nicht selbst zum ursprünglichen Bestande des Liedes gehört haben sollte. Die sechs Strophen des dritten Liedes, die wir von v. 31 bis v. 51 ausgeschieden haben, dürften zwar am Ende mit ihrem ursprünglichen Schluß erhalten sein, aber ob am Anfange alles, was zu diesem Liede ursprünglich gehörte, eingearbeitet ist, muß ich auch zweifelhaft lassen. Ja, ich halte es für möglich, daß nicht nur der Anfang dieses Liedes von der Einarbeitung ausgeschlossen blieb, sondern auch, daß der Interpolator innerhalb der ersten beiden Strophen (v. 31. 32 und 33. 34f.), wo sich die oben festgestellten literarischen Verwandtschaftsbeziehungen finden, seine eigene dichterische Schöpferkraft hat in Wirksamkeit treten lassen. — Darin gleichen sich das „Du“-Lied und das in es eingearbeitete Lied, daß sie beide Königslieder sind. Die Strophe v. 44^b. 45 läßt für das „Du“-Lied hierüber keinen Zweifel, und ebensowenig v. 51, auch wohl v. 44^b. 48^b + v. 46, für das interpolierte Lied. Beide Lieder machen auch auf mich durchaus den Eindruck, als seien sie verfaßt, als es einen wirklichen König gab, der in solcher Weise Jahwes Hilfe gegenüber seinen Widersachern erfuhr. Von dem Liede im ersten Teile kann man nicht behaupten, daß das „Ich“ das eines Königs sein müßte. Das, was in ihm ausgesagt wird, konnte die Erfahrung jedes beliebigen Frommen oder auch des kollektiven „Ich“ des Volkes sein.

Es ergibt sich also aus unserer Untersuchung, daß Ps. 18, so wie er uns vorliegt, jedenfalls nicht von David herrühren kann. Der Psalm in seiner gegenwärtigen Gestalt schließt ein Stück interessanter literaturgeschichtlicher Entwicklung in sich, deren weitere Aufklärung, falls sie möglich sein sollte, nicht ohne Interesse sein würde. So muß ich es unentschieden lassen, ob zunächst nur das „Du“-Lied mittels der sich rhythmisch so deutlich heraushebenden Verse 26. 27 an das Lied des ersten Teils angefügt und erst danach von einer anderen Hand in dies „Du“-Lied die weiteren Interpolationen besorgt worden sind, oder ob das „Du“-Lied schon durch diese Interpolationen erweitert war, als es mit jenem ersten Teile in Verbindung gebracht wurde. Sollte jene erste Seite der Alternative zutreffen, so wäre damit die Möglichkeit auch gegeben, daß diese jüngere Hand auch die Interpolationen im ersten Teile des Psalms bewirkt hätte. Dies literarische Problem zu entscheiden, erscheint mir vorläufig noch unmöglich.

*

Psalm XIX (Doppelpsalm).

Schon der sachliche Inhalt lehrt, daß auch Ps. 19 kein einheitliches Lied ist, sondern aus zwei Teilen besteht, die ursprünglich nichts miteinander zu tun haben. Der rhythmische Befund bestätigt das aus sachlichen Gründen gebotene Urteil. Auch nach der formalen Seite fallen die beiden Teile des Psalms auseinander. Nun glaube ich freilich, wir kommen mit der Ausscheidung der beiden Teile noch nicht ganz aus. Am Ende sind noch einige Sätze angefügt, aus denen man noch ein paar formell gute, aber nicht einmal vollständig gleichartige Verszeilen gewinnen kann, in denen aber auch nicht weniges ist, das sich rhythmisch nicht recht fügen will. Vielleicht haben wir in diesen Sätzen Zusätze einer dritten Hand, wahrscheinlich derjenigen, die die voranstehende Komposition schuf und an dieser Stelle im Psalmbuche einfügte. Ob auch die im ersten Teil des Psalms vorkommenden Einschübe von dieser Hand abgeleitet werden dürfen, ist ungewiß und vielleicht zum Teil sachlich und formell ausgeschlossen. Zunächst müssen wir uns auch mit einer Feststellung dieser Einschübe begnügen.

Die beiden inhaltlich so weit auseinandergehenden Liedteile gerade hier in das Psalmbuch einzustellen, erklärt sich wohl aus dem Inhalt des Ps. 18. Seine erste Hälfte mit ihrer prächtigen Schilderung der Erscheinung Jahwes vom Himmel her zur Errettung des Gefährdeten findet ihren Widerhall in den ersten Strophen unseres Doppelliedes. Dagegen erinnert der zweite Teil unseres Psalms lebhaft an die in der Mitte und dann in der zweiten Hälfte des Ps. 18 ausgeführte Schilderung der Gesetzestreue und Tadellosigkeit des dort redenden Ichs.

Die rhythmische Analyse ergibt, daß Lied I aus zwei Strophen mit gleichhebigen Verszeilen besteht. Das rhythmische Schema kann nicht zweifelhaft sein. Sachliche und teilweise auch rhythmische Gründe lassen auch v. 3. 4 alsbald als nicht ursprünglich im Zusammenhang dieser Strophen erkennen. Ob die beiden Strophen ein ursprüngliches Ganze bieten, oder ob sie nur Fragment eines einst größeren Liedes sind, diese Frage drängt sich nicht bloß mir auf, und ich wage es ebensowenig, wie andere, diese Frage im Sinne jener ersten Seite der Alternative zu bejahen.

Lied II besteht eigentlich aus drei Zweizeilern. Das rhythmische Schema kann auch hier nicht zweifelhaft sein. Hier haben wir zum Teil geradezu Muster von ungleichhebigen Verszeilen nach dem Schema 3 : 2. — Das gleiche Schema läßt sich, wie der Augenschein lehrt, auch in zwei Zeilen des Anhangs (v. 12ff.) erkennen, aber die letzte Verszeile (v. 15) will sich ihm nicht recht fügen.

2. Der Artikel in den Worten השמים und הרקיע ist prosaisch. — Auffällig ist כבוד אל. Natürlich ist sachlich alles in Ordnung, aber der allgemeine Begriff אל ist sonderbar, da unzweifelhaft nur an Jahwes Herrlichkeit gedacht werden soll. Mir scheint, hier hat ursprünglich כְּבוֹדוֹ gestanden, und es ist eine andere Strophe — vielleicht waren es auch mehrere — vorausgegangen, in der das Lob Jahwes, des Schöpfers, gesungen wurde, ähnlich wie es in anderer Richtung in Ps. 8 geschah, und von wo aus dann das Suffix seine klare Beziehung erhielt. Durch die Losreißung der hier mitgeteilten beiden Strophen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang — wahrscheinlich war sie schon geschehen, ehe die Strophen an ihre jetzige Stelle gebracht wurden — wurde es notwendig, das Suffix zu ersetzen durch ein Wort, das es möglich machte, die erste Verszeile als Anfang eines selbständigen Liedes anzusehen. Und daß nicht כבוד יהוה eingesetzt wurde, was an sich jedenfalls sachlich naturgemäß gewesen wäre, daran dürfte die Rücksicht auf den Rhythmus gehindert haben. Während כ׳ יהוה aus logischen und darum auch rhythmischen Gründen nur als zwei Hebungen gelesen werden konnte, infolge davon aber der Halbvers vier Hebungen erhalten mußte, bildet כבוד אל nur eine Hebung, weil sich das einsilbige אל so eng mit dem constr. כְּבוֹד zusammenschließt, daß beide als einheitliches Wort gelten können. — Im zweiten Halbvers liest 𝔐 jetzt מעשׂה ידיו, aber die „Hände“ dürften hier ebenso von einem prosaischen Menschen eingefügt sein, wie die „Finger“ in Ps. 8, 4. Ich glaube nicht, daß derjenige, der כבוד אל schrieb und damit dem rhythmischen Schema des Liedes treu blieb, für ידיו verantwortlich gemacht werden darf, denn mit dieser Einfügung wurde das rhythmische Schema zerstört. Ich meine, neben dem allgemeinen Hinweis auf des Schöpfergottes herrliches Wesen durch כבוד sei es auch natürlicher, in ähnlich allgemeiner Form, wie es mit einem מעשׂהו geschieht, auf die Offenbarung dieses Wesens in dem Werk der Schöpfung hinzuweisen. Auch aus Gründen rhythmischen Wohlklangs läßt sich die so rekonstruierte Verszeile als die ursprüngliche erkennen. Die ersten beiden Worte des ersten Halbverses klingen durch die gleiche Vokalfolge (a — i) mit den beiden letzten Worten des zweiten Halbverses stark aneinander an, und diese Assonanz wird noch verstärkt durch das nicht minder starke Hervorklingen derselben und verwandter Konsonanten. Das letzte Wort des ersten Halbverses כבודו und das erste Wort des zweiten Halbverses מעשׂהו heben sich aus jener lautlichen Gleichförmigkeit durch ihre lautlichen Verschiedenheiten im Innern der Worte melodisch heraus, sie assonieren aber stark in ihrem vokalischen Auslaut (ō und ū). Wer wirklich ein lebendiges Gefühl für ursprünglichen rhythmischen Wohlklang hat, wird mir recht geben, daß auch das, was ich dazu bemerkte, wohl geeignet ist, die im Texte gebotene Gestalt der Verszeile als die ursprüngliche zu erweisen.

3. 4. Diese beiden Zeilen sind m. E. zweifellos von irgendeinem Leser eingeschoben. Sie rühren schwerlich von dem her, der die Strophen an ihrer Stelle im Liederbuche eingefügt hat. Sie zerreißen den engen sachlichen Zusammenhang zwischen v. 2 und 5 und bringen einen fremden Gedanken in ihn hinein. Der Einschub erklärt sich aus der prosaischen Erwägung, wenn der Himmel Jahwes Herrlichkeit rühmend verkündige, so gelte das von dem Himmel im Glanze des Tages, wie von dem Himmel in seiner nächtlichen Pracht. Gewiß ist das ein herrlicher und hochpoetischer Gedanke, der in v. 3 ausgesprochen wird, aber das beweist nicht auch seine Ursprünglichkeit an dieser Stelle. Es ist auch möglich, daß es sich hier, wie so oft bei Einschüben in den Psalmen, um eine literarische Erinnerung oder Entlehnung handelt, aber sicher ist dann auch noch nicht, ob das Zitat in formaler Reinheit eingefügt ist. Auf alle Fälle aber hebt sich v. 3 schon rhythmisch aus dem Zusammenhang heraus. V. 3^a kann man mit drei Hebungen lesen (יום ליוֹם ...), aber v. 3^b dürfte am natürlichsten mit vier Hebungen zu lesen sein. Auch v. 3^a könnte

man allenfalls lesen: ... יוֹם לְיוֹם, also mit vier Hebungen, aber dann würde sich die ganze Verszeile noch stärker aus dem Zusammenhang mit den echten Verszeilen herausheben, und zwar nicht bloß durch das abweichende Versschema, sondern auch dadurch, daß der Vers mit einem Hochton begänne. — V. 4 ließe sich leicht nach dem Schema 3 : 3 lesen (man lese: אין אֹמר ואין דברים), aber dieser Vers ist auch schon von anderen als sachlich recht nichtssagende Glosse ausgeschieden worden. M. E. will der prosaische Pedant, der diesen Satz hinzugefügt hat (vielleicht ist es nicht derselbe, von dem v. 3 herrührt, aber gänzlich ausgeschlossen ist diese Identität auch nicht), wirklich mit v. 4 sagen, die Predigt von Himmel und Himmelsfeste, von Tag und Nacht sei eine stumme, sie geschehe nicht in Worten der Art menschlicher Rede. Er korrigiert damit zugleich, was in v. 5 steht, und vielleicht ist v. 4 auch vornehmlich als Glosse zu v. 5 gemeint. Mindestens beweist dieser sonderbare Satz, daß fremde Hände hier in den Text der alten Strophen eingegriffen haben, und er gibt uns daher auch das Recht, in v. 3 einen solchen Eingriff zu vermuten, sobald wir erkannt haben, daß der Inhalt des Verses das voneinander trennt, was wirklich zusammengehört, und das wird schwerlich ein sorgfältiger Leser des Liedes bestreiten, daß v. 5 die natürliche Fortsetzung von v. 2 ist.

5. 𝔐 הארץ. — Die Masoreten verlangen die Aussprache יָצָא. Sie ist auch begreiflich bei der Form, in der sie das folgende Wort lesen. Ist aber die im Text mit anderen vorgenommene Korrektur קולם richtig, dann dürfte doch als Fortsetzung des Partizips in v. 2 richtiger יֵצֵא zu lesen sein. — Die Lesart in 𝔐 קָוָם ist, auf Himmel und Himmelsfeste bezogen — und auf sie geht das Suffix zurück —, für mich gänzlich unverständlich. Auch das parallele מליהם paßt dazu nicht. Ob ὁ φθόγγος αὐτῶν in 𝔊, ob ὁ ἦχος αὐτῶν bei Σ oder sonus eorum bei Hieronymus die gewöhnliche Übersetzung von קולם ist oder nicht (Baethgen), gleichviel, jedenfalls aber ist קולם zu lesen. Dafür spricht auch v. 4, in dem אמר und דברים chiastisch מליהם entsprechen und קולם dem קולם in v. 5.

Das Schlußsätzchen in v. 5 לשמש וגו׳ fällt aus der strophischen Gliederung heraus und ist sachlich wie formell durch und durch prosaisch. Seine Einfügung ist offenbar veranlaßt durch das Bild, das v. 6 von der Sonne gebraucht wird. Es liegt im Hintergrunde dieser Glosse eine bestimmte kosmologische Vorstellungswelt. Der glossatorische Charakter des Sätzchens ergibt sich auch aus dem m. E. richtig gelesenen שָׂם. Subjekt dazu ist Jahwe, der Schöpfergott. Beachtet man aber, daß von v. 2 bis v. 5 der Himmel und die Himmelsfeste Subjekt sind und gesagt wird, sie verkündeten Jahwes Lob, so macht es einen recht sonderbaren Eindruck, liest man dann dies Sätzchen am Ende von v. 5, in dem bemerkt wird, der Schöpfergott habe der Sonne am oder im Himmel ein Zelt aufgerichtet, worin sie (während der Nacht) weilen kann, um dann alle Tage ihren Lauf wie ein mit „königlicher“ Pracht geschmückter Bräutigam anzutreten. Der wirkliche Dichter hat sicher solche Vorstellungen seinem Leser überlassen; ihm kam es darauf an, Gottes Herrlichkeit, wie sie der Himmel verkündigt, in seinen Werken — jedenfalls zunächst — am Himmel zu schildern. Und das herrlichste Gotteswerk am Himmel droben ist natürlich die Sonne in ihrem Lauf und in ihren Wirkungen auf die Erde. So wird er die zweite Strophe dann auch mit שמש begonnen haben. Natürlich lag es nahe, wenn eine prosaische Hand das Sätzchen am Ende von v. 5 eingefügt hatte, daß sie dann statt שמש au den Anfang von v. 6 das ebenso prosaische והוא setzte. Ich habe darum oben unbedenklich שמש wieder an seine Stelle eingesetzt.

6. 𝔐 liest יֹצֵא. Die Lesung ist bedingt durch das jetzt vorausgehende והוא. Dadurch ist der Satz eben ein Umstandssatz geworden, und die nominale Aussprache des Verbalausdrucks lag da aus syntaktischen Gründen nahe. Aber im ursprünglichen Texte war die Aussprache als Imperfekt das Normale. — מחפתו halte ich

auch für eine Glosse, die ebenfalls durch das Bild herbeigeführt wurde. Das Wort stört den Rhythmus des Halbverses und ist überflüssig. Vielleicht stammt der Zusatz auch von der Hand, die am Ende von v. 5 den Zusatz machte. — Im zweiten Halbverse halte ich auch כגבור für einen Zusatz. Es verbirgt sich vielleicht hinter diesem Zusatz auch eine mythologische Vorstellung. Er kann aber auch herbeigeführt sein durch das Bild vom Bräutigam. Der Bräutigam gilt während der Hochzeitsfeier als „König" und seine „Freunde" sind die ihn als Leibwache umringenden גברים (vgl. Cant. 3, 7f.). Natürlich ist der „König" selbst im höchsten Sinne des Wortes ein גבור. Jedenfalls liegt hier eine Ideenassoziation vor, die geeignet ist, die Einfügung von כגבור verständlich zu machen. Natürlich behaupte ich nicht, daß sie allein die Glosse erkläre. Übrigens ließe sich der zweite Halbvers auch mit diesem Worte allenfalls mit drei Hebungen lesen: יָשִׂישׂ כגבוֹר לרוץ ארחוֹ, aber für mein Gefühl ist der Halbvers rhythmisch glatter, wenn wir כגבור tilgen und lesen, wie im Texte angegeben ist. — ארחו lese ich mit 𝔊 und 𝔖.

7. 𝔐 השמים. — Die Worte ותקופתו וג' halte ich auch für eine Glosse. Einen regelrechten Halbvers mit drei Hebungen enthalten sie nicht. Allerdings haben 𝔊 und 𝔖 על קצות השמים (oder 𝔊 · · אל ἕως ἄκρου τοῦ οὐρανοῦ) übersetzt. Das würde einen Halbvers mit drei Hebungen bieten. Aber es ist vielleicht doch eher denkbar, daß die kürzere, von 𝔐 gebotene Lesart erweitert wurde, als daß diese längere in der auf 𝔐 führenden Tradition verkürzt wurde. Indes, auch wenn wir darauf kein Gewicht legen wollen, ich kann es auch in der rhythmisch vollständigeren Gestalt nicht für einen ursprünglichen Bestandteil der Verszeile halten. Es ist sehr unklar, was mit dem על קצות' neben dem קצה am Anfang des Verses gemeint ist, zumal wenn vom „Kreislauf" der Sonne geredet wird. Es mag auch hier dem Interpolator eine kosmologisch-mythologische Vorstellung in den Sinn gekommen sein. Aber unklar bleibt der Satz trotzdem. Ich halte vielmehr den sonst als Zusatz auszuscheidenden letzten Satz ואין וג' für den ursprünglichen zweiten Halbvers. Schon sein inhaltlicher Parallelismus zu der zweiten Verszeile (v. 5) der ersten Strophe spricht für seine Ursprünglichkeit. Ist dort die Rede davon, daß die Erdenwelt in ihrem ganzen Umfang den Lobpreis der Himmel auf Jahwe hören muß, so wird hier ausgesprochen, daß sich auch niemand auf Erden dem Glanz und der Wirkung der Sonne auf ihrem Lauf durch den Weltenraum entziehen kann. חמה heißt allerdings eigentlich nur „Hitze", aber es ist hier nur poetischer Ausdruck für die Sonne mit all ihrem Glanz und ihrer strahlenden Pracht, mit ihren Wirkungen in Licht und Wärme; man vgl. חמה direkt als poetischen Ausdruck für Sonne Cant. 6, 10. — נסתר ist natürlich persönlich aufzufassen. Niemand kann sich verbergen vor der Glut der Sonne. Indes, ein Grund liegt vor, der es m. E. ziemlich wahrscheinlich macht, daß diese persönliche Form doch nicht das Ursprüngliche ist und daß dafür vielmehr das Wort מִסְתָּר ursprünglich gelesen wurde. Der Sinn bleibt im Grunde derselbe. Wenn es heißt: „es gebe kein Versteck vor der Glut der Sonne", so liegt darin natürlich, daß sich niemand, wer er auch sei, ihr entziehen könne. Für diese Lesart spricht der Umstand, daß das Wort mit מ beginnt und dieser Laut tritt in der ganzen Verszeile überall stark hervor. Lesen wir also מסתר, so würde dies Wort das rhythmische Gleichgewicht der beiden Halbverse wesentlich erhöhen. Diese Lesart oben in den Text aufzunehmen, habe ich freilich Bedenken getragen, aber ich möchte sie doch weiterer Erwägung anheimgeben. Ihre Umwandlung in die überlieferte Lesart würde sich aus der engen Verbindung erklären, in die diese ersten Strophen mit dem Lied II gesetzt sind, das ja in v. 12ff. ganz persönlich gewendet wird. Man beachte auch die Beziehung, die in dem נסתרות in v. 13 zu dem נסתר v. 7 zutage tritt. Die Sonne bringt auch das Verborgenste an den Tag, natürlich die Sonne als Symbol des alles durchdringenden, auch die geheimsten, sogar die dem

Menschen selbst verborgen bleibenden Sünden erkennenden Auges des heiligen Gottes. Übrigens darf auch hier daran erinnert werden, daß im babylonischen Glauben Šamaš der Gott der Gerechtigkeit und des Gerichts ist. Wenn wir einmal Veranlassung finden, an mythologische Vorstellungsreihen zu erinnern, so kann es auch an dieser Stelle geschehen.

* *

8a. b. In den zweiten Halbversen habe ich die Betonung des 𝕸 beibehalten. M. E. steht aber nichts im Wege, nach Analogie von v. 9b auch hier zu lesen: משׁיבת נפשׁ und מחכימת פתי.

9a. Hier weicht der Verseingang von der Regel ab. Es sind zwei Silben bis zum ersten Hochton, während in allen anderen Verszeilen von v. 8a an bis v. 11 der Aufstieg nur eine Silbe umfaßt. Es ließe sich helfen, wenn wir einfach פְּקוּדֵי läsen. Ich sehe auch keinen Grund, diese Lesung abzulehnen, auch wenn praecepta in der masoretischen Bibel פִּקּוּדִים bedeutet. Indes, auffallen kann hier der Plural, während sonst in den beiden ersten Strophen von Gottes Gesetz überall im Singular geredet wird und erst in der dritten (v. 10b. 11) der Plural der einzelnen Rechtsforderungen Jahwes eintritt. Sollte der Satz etwa ursprünglich so gelautet haben?

פְּקוּד יהוה ישׁר   משׂמח לבב

Die pluralische Lesung könnte herbeigeführt sein durch Doppelschreibung des י von יהוה oder auch dadurch, daß sonst allerdings im A. Test. nur der Plural des Wortes vorkommt. Sollte jedoch der Plural ישׁרים und משׂמחי wirklich ursprünglich sein, dann wäre noch eine andere Möglichkeit der Erwägung wert. פקודי könnte dann auch recht gut infolge eines Schreibversehens an die Stelle von חֻקֵּי getreten sein. Mit diesem Worte hätten wir auch, was wir rhythmisch brauchen. — Am Ende lese ich לבב statt לב aus rhythmischen Gründen. Es wäre möglich auch rhythmisch so zu lesen: משׂמחי לב, mit Zurückziehung des Accents zur Vermeidung des Zusammenstoßens zweier Hochtonsilben. Lesen wir, wie vorgeschlagen, so ist dieser Halbvers rhythmisch auch gleichartig dem des nächsten strophisch zugehörigen Verses. Ein solches Gleichgewicht zeigen die Verszeilen in den Strophen dieses Liedes untereinander auch sonst in unverkennbarer Weise.

10a. Diese Verszeile ist rhythmisch tadellos, aber sie fällt außerhalb des strophischen Aufbaus des Liedes. Denn niemand wird bei ruhiger Erwägung des sachlichen Inhalts der zusammenstehenden Verszeilen leugnen, daß sich diese auch hier zu Zweizeilern zusammenschließen, und besonders deutlich tritt das bei v. 10b. 11 hervor. Sodann ist in der dritten Strophe wieder so wie in den beiden ersten von Jahwes Gesetz die Rede, also von dem objektiven göttlichen Rechte, dagegen spricht v. 10a von der „Furcht Jahwes“ als subjektiver Beschaffenheit, die, wenn sie lauter ist, die Gewißheit ewigen Bestandes in sich trägt. Diesen Satz würde man eher hinter v. 11 erwarten. Daß wir ihn an seiner jetzigen Stelle lesen, hat vielleicht darin seinen Grund, daß in v. 10bβ von Jahwes משׁפטים gesagt wird, sie seien allzumal gerecht. Das hat der Interpolator — vielleicht war er derjenige, der die beiden Liedteile miteinander vereinigte und sie im Liederbuche an ihre jetzige Stelle stellte, von dem auch die Lesart נסתר in v. 7, wie die Schlußverse v. 12ff., herrühren könnte — möglicherweise auf Jahwes praktische Gerechtigkeit im Gericht bezogen, und das hat ihn dann veranlaßt, durch die Einfügung von v. 10a auszusprechen, daß der köstlichen Handreichung, die Jahwe seinem Volke in seinem Gesetze gewährte, auch auf Seiten des Volkes die subjektive Herzensbeschaffenheit entsprechen müsse, wenn es wünsche, den vernichtenden Wirkungen der göttlichen Gerechtigkeit zu entgehen. So erklärt sich der Einschub ganz gut.

11. In diesem Verse sind zwei höchst überflüssige Glossen zu ganz dasselbe sagenden Ausdrücken. Sie als solche auszuscheiden, bedarf sicher keiner besonderen Begründung. Am Anfang der Verszeile steckt ein Fehler. הנחמדים ließe sich allenfalls mit zwei Hebungen lesen, und es würde dann dem ersten Hochton auch nur eine Silbe vorausgehen. Aber der Artikel ist an sich schon bedenklich. Die oben vorgeschlagene Emendation beseitigt alle Bedenken und ist sachlich und formell tadellos. Der Ausfall eines מ vor חמ oder auch vor einem ח allein ist bei den jüngeren kursiven Formen der älteren Schrift als Schreibfehler leicht begreiflich. Für die vorgeschlagene Lesart spricht auch der rhythmisch schöne Zusammenklang der Vokale von חֲמֻדִים und מְתוּקִים. — 𝔐 liest ומתוק', aber bei der asyndetischen Gestalt sämtlicher vorausgehender zweiter Halbverse ist doch wohl wahrscheinlich, daß auch hier ו erst nachträglich hinzugekommen ist.

*

12. 13. Von hier ab finden wir im überlieferten Texte eine Reihe von Sätzen, die so, wie sie jetzt lauten, nicht in ihrem ganzen Umfange gleich ursprünglich sein können. Noch eine regelmäßig, wenn auch nicht genau nach dem vorher herrschenden Schema ungleichhebiger Verse gebildete Strophe steckt m. E. in diesen Sätzen. Alles Übrige scheint auf eine jüngere Glossierung zurückzugehen. Aber auch jene Strophe gehört nicht zum ursprünglichen Bestande des nächst vorhergehenden Liedes, sondern sie stammt wahrscheinlich von dem Manne, der das Kompositionslied schuf und es an diese Stelle (hinter Ps. 18) in sein Liederbuch einfügte. Durch diese Schlußstrophe erhielt das Vorausgehende seine individuelle Aneignung.

Die beiden Verszeilen jener Strophe bestehen aus v. 12^a. 13^b und $14^{a\alpha}$. 14^b. Der Verseingang hat zwei Silben als Aufstieg zum ersten Hochton. In v. 12^a ist גם wohl als ursprünglich anzusehen. Es spricht nachdrücklich aus, daß der redende „Knecht" Jahwes sich das hat wohl gesagt sein lassen, was vorher von dem Gesetze Jahwes gerühmt wird. Es erinnert dies Bekenntnis v. 12^a lebhaft an das, was wir Ps. 18, 21 ff. lasen, und die darauf folgenden Bitten sind auch im Munde eines wahrhaft frommen Mannes, der den Wert lauterer Gottesfurcht erkennen gelernt hat, wie v. 10^a zeigt, wohl verständlich und haben sonst im Psalter ja auch deutliche Analogien. Wir gehen daher schwerlich irre, wenn wir annehmen, derselbe Mann, der v. 10^a einfügte, habe auch jenen Schlußzweizeiler, den wir in v. 12—14 finden, hinzugesetzt, um dem Liede einen subjektiv befriedigenden Abschluß zu geben. — Am Anfang von v. 14 muß aber גם getilgt werden. מזדים ist rhythmisch schon gleich גם עבדך. Notwendig ist das גם sachlich am Anfang dieser Verszeile nicht, und es dürfte erst mit der Glossierung der Strophe hier eingefügt sein. Es scheint fast, als gehöre das Wörtchen רב zu den Lieblingswörtchen dieses Glossators. Wir finden es dreimal, in v. 11. 12 und am Ende von v. 14.

Die Worte בשמרם ע' ר' sollen den vorhergehenden Satz glossieren, Sie sagen recht prosaisch, wer die Satzungen Jahwes beobachtet, habe großen Lohn davon. Die folgenden Worte שג' מי יב' (übrigens שגיאות nur an dieser Stelle für Sünden בִּשְׁגָגָה) leiten zu der Bitte מנסת' נקני über und sollen die Möglichkeit von נסתרות d. i. verborgenen Vergehungen feststellen, aber auch die Bitte um Reinigung davon durch Vergebung unterstützen mit dem Hinweis darauf, daß man nicht imstande sei, sie alle zu erkennen und zu meiden. Aber die Verszeile wird kräftiger, wenn wir die Glossen beseitigen. Dann spricht der „Knecht" Jahwes positiv aus, daß er sich durch Jahwes Satzungen hat vermahnen lassen, daß er also bewußt nicht gegen sie gefehlt habe (vgl. dazu 18, 21—23); sollte er sich aber unbewußt einer Verfehlung gegen sie schuldig gemacht haben, so bittet er um Vergebung. — Auch die

deutlich ins Gehör fallenden lautlichen Anklänge zwischen den beiden Halbversen zeigen, daß sie wirklich die ursprüngliche Verszeile ausmachen.

14. Beseitigt man die oben als Glossen gekennzeichneten Worte, so bleibt eine Verszeile übrig, die sich sachlich trefflich mit der in v. 12^a. 13^b gebotenen zusammenschließt, die zugleich auch formell tadellos ist. Man beachte den Zusammenklang der Vokale in dem ersten Worte der beiden Halbverse (i—ē—ī). Dieser Vers weist auf eine zweite Möglichkeit zur Versündigung, der auch der sonst Jahwes Gesetz treu gehorsame Mann anheimfallen kann. Jahwe selbst soll diese Möglichkeit beseitigen, dann wird sein „Knecht“ vor sündlichem Tun bewahrt bleiben und sich seine Unschuld bewahren können. Es bedarf auch hier keiner weiteren Ausführung, um die Worte אל ימש' ······ איתם als recht überflüssige Glossierung zu erweisen.

15. 𝔖 hat לִרְצוֹנְךָ. Das wäre gegenüber dem לפניך im zweiten Halbvers recht gut. 𝔊 beginnt den Vers mit καὶ ἔσονται, las also wohl וְהָיוּ. In Prosarede wäre dies auch vorzuziehen. Die Verszeile weicht rhythmisch von den vorhergehenden ab. Das Schema, wonach sie zu lesen ist, ist 3 : 3. — Ganz schießt dann über der interjektionale Schluß יהוה וג'. Ob dieser v. 15 von der gleichen Hand herrührt, wie die letzte Strophe in v. 12—14, oder ob es ein Zusatz ist von demjenigen, der die Glossen eingefügt hat? Wenn ich auf das אז איתם zurückblicke, muß ich glauben, daß diese letztere Möglichkeit der Wirklichkeit entspricht. Es scheint, als denke dieser Glossator bei den זדים an Leute, die hochmütige und verletzende Reden führen, die dann den von ihnen Verfolgten leicht zu bösen Gedanken und Worten verleiten nicht bloß gegenüber seinen Bedrängern, sondern auch gegenüber seinem Gotte (vgl. z. B. Jer. 15, 19).

*

Psalm XX.

Das Lied soll ein Gebet sein um Hilfe für den König. Darüber läßt der Schlußvers ja keinen Zweifel. Salvum fac regem! Das ist der Hauptgedanke, der in dem Liede in seiner überlieferten Gestalt zum Ausdruck gebracht wird. Ein einheitliches originales Lied besitzen wir freilich in dem überlieferten Text nicht. Die rhythmischen Verhältnisse, wie sie das Textbild dem Auge darbietet, lehren sofort, wie übel es mit dem Liede nach der formalen Seite bestellt ist, und den inhaltlichen Aufbau finde ich auch nicht ohne weiteres glatt und klar.

Das Lied zerfällt in zwei Hälften. V. 2—6 sprechen von dem, um dessen Heil gebetet wird, in zweiter Person; in v. 7ff. geschieht dies aber in dritter Person. Ob die allgemeine Situation, von der aus geredet wird, in beiden Teilen des Psalms die gleiche ist, will ich hier unentschieden lassen. In formaler, rhythmischer Hinsicht gehen die beiden Teile jedenfalls weit auseinander, und um des willen ist es schwerlich erlaubt, beide ohne weiteres als ursprüngliche Einheit, also auch als Dichtung desselben Mannes anzusehen.

Im ersten Teil haben wir sicher zwei Zweizeiler, deren regelmäßige Form ohne weiteres erkennbar ist, auch wenn die erste Verszeile v. 2

nicht mehr rein überliefert ist. V. 3. (4.) 5 lassen uns aber keinen Augenblick im Zweifel über das Schema, nach dem die Verse gestaltet sind, und es bedarf keines schwierigen Eingriffs, um auch die erste (und die dritte) Verszeile einigermaßen sicher zu stellen. — Sobald wir nun aber über diese beiden Zweizeiler fortschreiten, stoßen wir auf starke rhythmische Abweichungen, wie wir solche bisher in einem wirklich einheitlichen Liede noch nicht gefunden haben. Die Untersuchung der einzelnen Verszeilen soll uns darüber genaue Rechenschaft geben, und wir wollen dann zuletzt sehen, wie wir uns mit unserem Urteil dazu zu stellen haben.

2. Nach der überlieferten Aussprache hat יענך vor dem ersten Hochton zwei Silben. Das würde also dem rhythmischen Charakter des Eingangs der drei andern Verszeilen (v. 3. 4. 5) der beiden Strophen widersprechen, denn in ihnen lesen wir nur eine Silbe vor dem ersten Hochton. Aber die Differenz ist in Wahrheit nur eine scheinbare. Käme die Gutturalis nicht in Betracht, so würde die Form des Imperfekts eines Verbums ל״ה vor dem Suffix selbstverständlich auch in der masoretischen Vokalisation nur eine Silbe (z. B. יִגְלְךָ) darstellen. Das Pathach, womit ע in יענך gesprochen wird, ist nur ein durch den Guttural bewirkter Hilfsvokal, der, wie wir hier sehen können, rhythmisch jedenfalls nicht unbedingt den Wert einer vollen Silbe hat. Beim rhythmischen Lesen des Worts sind wir also durchaus berechtigt so zu lesen, als stände da: יַעְנְךָ. — ביום צ׳ ließe sich ohne Bedenken als rhythmische Einheit d. h. beide Worte unter einem Hochton lesen. Aber m. E. ist יום eingefügt, und zwar von der Hand, die v. 10[b] geschrieben. Rhythmisch glatter und wohllautender im Verse ist wenigstens für mein Gefühl das einfache בְּצָרָה oder בַּצָּרָה.

Im zweiten Halbverse gehören jedenfalls die Worte שם אל׳ י׳ nicht ganz zum ursprünglichen Texte. Die Vorstellung vom „Namen" Gottes, die uns hier begegnet, wonach der „Name" als wirksame Macht gewissermaßen an die Stelle Gottes getreten ist, ist erst in jüngerer Zeit in die jüdische religiöse Gedankenwelt eingedrungen. Sie ist eine Parallele zu der Vorstellung vom „Engel" Jahwes oder zum „Angesicht" Jahwes u. ähnl., und ist eine Frucht gesteigerterer Transzendentalisierung des Gottesgedankens überhaupt. An unserer Stelle lehrt der Rhythmus, daß diese Vorstellung vom שם Gottes nachträglich eingearbeitet ist. (Man vergl. zu dieser Vorstellung und ihrer Geschichte meine Anzeige in den „Göttingischen gelehrten Anzeigen 1906, Nr. 3, S. 169 ff.) Aber wenn wir auch שם tilgen, so bleibt noch eine Hebung zu viel. Ich glaube, es hat der zweite Halbvers ursprünglich nur aus den Worten יש׳ אֱלֹהֶיךָ bestanden. Das sagt ja alles, was man nach dem ersten Halbvers und zur Ergänzung desselben erwartet, und אלהיך ist zumal auch, wenn man auf die zweite Strophe hinblickt, wo vorausgesetzt wird, der hier Angeredete habe durch Opfer sich zu Jahwe als seinem Gotte, von dem er Hilfe erwartet, bekannt, in dem Gebetswunsche viel nachdrücklicher als das überlieferte אל׳הי יעקב, eben weil viel deutlicher die subjektive Glaubensstellung dessen, für den der Wunsch ausgesprochen wird, zur Geltung kommt. Derjenige, der aus אלהיך die überlieferte Lesart אלהי יעקב (wohl zunächst nur dies) schuf, hat allerdings dem Rhythmus keine Aufmerksamkeit geschenkt, aber auch nicht beachtet, daß er jenes lyrisch doch nicht bedeutungslose subjektive Moment gleichfalls beseitigte. — Paläographisch scheint die Übersetzung des ersten Worts dieses Halbverses in 𝔊 nicht uninteressant zu sein. Wir lesen da: ὑπερασπίσαι σου. Das macht den Eindruck, als habe 𝔊 gemeint zu lesen oder wirklich gelesen: יְמַגֶּנְךָ. Die masoret. Lesart ist gewiß richtig, aber wir hätten hier,

wenn die Vermutung begründet ist, einen Beweis für die Verwechslungsmöglichkeit zwischen מ und ש, auch ב und נ, natürlich in den jüngeren kursiven Formen der älteren Schrift, z. B. in den Formen der Papyrischrift.

3. 𝔊 und 𝔖 übersetzen so, als hätten sie im Text gelesen: יִשְׁלַח לְךָ עֵזֶר. Sieht man auf v. 4ª. 5ª, so könnte man versucht sein, diese Lesart wirklich für die ursprüngliche zu halten, um so mehr, als sie auch wohl sprachlich natürlicher ist als die masoretische ישלח עזרך, worin das Suffix in עזרך die Stelle des Gen. obj. einnimmt. Es ließe sich ja vorstellen, daß לך nach dem ähnlich ausgehenden Schluß des vorhergehenden Worts ausgefallen wäre und daß dann aus dem Gefühl heraus, es könne die persönliche Beziehung des עזר doch nicht wohl fehlen, עזרך geschrieben wurde. Allerdings, lesen wir den Text so, wie angegeben, dann muß מקדש (so 𝔐 und 𝔊) oder מקדשו (so wahrscheinlich richtiger nach 𝔖) als dem Rhythmus widersprechend getilgt werden. Seine Einfügung ließe sich ja neben dem מציון im zweiten Halbvers wohl begreifen. In 𝔐 ist es natürlich für den Rhythmus notwendig. Ich habe 𝔐 festgehalten, bekenne aber, daß mir die von 𝔖 nahegelegte Lesart richtiger erscheint.

4. 𝔐 כל מנחתיך. Auch hier hat 𝔖 eine Lesart, die eine rhythmisch bessere Lesart des ersten Halbverses an die Hand gibt. 𝔖 übersetzt, als läse er: יזכר לך יהוה כל מ׳. Mit לך hinter יזכר ist er m. E. vollkommen im Rechte, dagegen die Worte יהוה כל müssen fallen. 𝔊 und Hieronymus bieten den Singular כל מִנְחָתְךָ. Der Singular מנחתך entspricht auch dem עולתך im zweiten Halbverse. Verwandeln wir in 𝔐 כל in לך, so erhalten wir einen rhythmisch tadellosen Halbvers — und das spricht entschieden für die Richtigkeit dieser Lesung — und auch der Sinn desselben entspricht dann ganz dem, was wir hier erwarten. Jahwe, das ist der Wunsch, möge ihm, der seine Opfer dargebracht hat, diese Gaben seines Glaubens gedenken, d. h. ihm dafür seine Gnade erweisen. — Am Ende der Verszeile steht in 𝔐 und ist auch von den Versionen vorausgesetzt: ידשנה. Aber die Deutung, mit der man seit alters dies Wort (das Brandopfer für fett erklären, und das soll dann soviel sein wie: es als fett annehmen??) in den inhaltlichen Zusammenhang des Satzes hineingezwängt hat, ist nach meiner Überzeugung unzulässig. Qimchi hat jedenfalls eher das Richtige getroffen, wenn er das Wort deutet: zu Asche machen, und (vgl. sein ספר השרשים s. v. דשן) dazu bemerkt, es sei gemeint, Jahwe „solle sein Feuer vom Himmel herabkommen lassen, um es zu verzehren und es in Gnaden anzunehmen“. M. E. liegt hier eine uralte Textverlesung vor. Es war in älteren Formen der Schrift möglich, צ und ש, wenn der Vertikalschaft des צ undeutlich geworden war, miteinander zu verwechseln, und das ist hier geschehen. Als aber ש gelesen wurde, lag es nahe, den vorausgehenden Konsonanten, der ursprünglich ר war, in ד zu „verlesen“, um überhaupt dem Wort einen zum Brandopfer passenden Sinn zu verschaffen. Man lese יִרְצֶנָּה, so ist alles in Ordnung. Das durch נ demonstr. verstärkte Suffix nimmt das absolut vorausgesetzte Objekt wieder auf, und das Verbum רצה paßt vortrefflich im Parallelismus zu יזכר. Man beachte auch den Anklang der Konsonanten רצ an ז י ר in יזכר. Auch das fällt für diese Lesart ins Gewicht.

5. 𝔐 וכל עצתך. Rhythmisch könnte כל ertragen werden, aber ich halte es, wie in so vielen anderen Fällen, für einen steigernden Zusatz einer jüngeren Hand. Tilgt man es, so verliert der Gedanke nichts, aber wir gewinnen dann ein alle Teile der Verszeilen durchziehendes, sicher vom Dichter gewolltes Gleichmaß zwischen den strophisch zusammengehörigen v. 4 und 5.

6. 𝔐 ובשם אל׳ נדגל. Aber נדגל schwerlich richtig. Was 𝔖 liest, ist nicht ganz deutlich. Sein נתתרים = elati erimus läßt nicht deutlich erkennen, was in seiner Vorlage stand. Es erinnert freilich sehr an die Übersetzung 𝔊's: μεγαλυνθησόμεθα. Dies scheint auf ein נגדל hinzuweisen. Das würde, נְגַדֵּל gelesen, seiner Bedeutung

nach in den Zusammenhang wohl passen, aber die Konstruktion mit בְּ ist jedenfalls nicht leicht. M. E. ist einfach, wie längst vorgeschlagen, נָגִיל (vielleicht ursprünglich נָגִילָה) zu lesen. Das entspricht im Parallelismus dem נרננה und entfernt sich auch nicht allzuweit von dem überlieferten Konsonantenbilde.

Sieht man nun aber auf den rhythmischen Charakter dieser Verszeile, so empfindet man, beherrscht von den sonstigen rhythmischen Erfahrungen, alsbald die Gestalt, in der sich die Verszeile darbietet, recht merkwürdig. Ihre dreigliedrige (trikolische) Gestalt gehört dazu nicht, denn, auch wenn in den beiden vorausgehenden Strophen die Verszeilen nur zweigliedrig (bikolisch) sind, so könnte diese — gewissermaßen strophisch selbständige — eine Verszeile eben durch das größere Gewicht, das ihr die trikolische Gestalt verleiht, das bisherige Ganze gut abschließen. Wir hätten dann hier genau das strophische Schema, das wir schon in Ps. 14 kennen lernten. Ich mache übrigens aufmerksam auf den inhaltlichen Parallelismus unserer Verszeile mit Ps. 14, 7^b; man vgl. zu v. 3 auch 14, 7^a. Vielleicht ist diese sachliche Berührung nicht ganz zufällig. — Merkwürdig ist jedoch in hohem Maße die metrische Breite der drei Glieder in der Aufeinanderfolge, in der wir sie lesen. Das Schema ist 2 : 3 : 3, also entgegengesetzt dem Schema der vorausgehenden Verszeilen 3 : 2. Ich halte dies Schema von v. 6 nicht für ursprünglich. Ein psychologisches Grundgesetz der hebräischen Poesie widerspricht ihm m. E. unbedingt. Nach diesem Gesetz ist bei ungleichhebigen Verszeilen das längere Versglied immer das vordere und das kürzere folgt ihm. Davon gibt es nach meiner Überzeugung absolut keine Abweichung in gesund überlieferten Liedern. Und daß dies Urteil auch hier stimmt, ergibt sich aus einer sachlichen Erwägung. Der jetzt an dritter Stelle stehende Satz ימלא וג' schließt sich natürlich sachlich an v. 5^b an und bildet zugleich die logische Voraussetzung dessen, was nach den beiden vorderen Versgliedern geschehen soll. Jetzt hinkt aber dieser Satz arg hinten nach und macht fast den Eindruck eines prosaischen kausalen Nebensatzes, vielleicht einer überflüssigen Glosse. Lesen wir aber die drei Versglieder in umgekehrter Reihenfolge, so schließt sich die Verszeile eng an das Ende des vorhergehenden Zweizeilers an und bringt wirklich die poetische Gedankenentwicklung von v. 2 an zu einem schönen Abschluß. Man lese:

ימלא יהוה כל משאלותיך   ובשם אלהינו נגילה   נרננה בישועתך

Es könnte im ersten Gliede כל auch ebenso Zusatz sein wie in v. 5^b, der Rhythmus würde leichter, wenn es fehlte, aber er würde durch sein Vorhandensein nicht unbedingt zerstört. כל משאלו sind nur drei Silben, die die Senkung zwischen den beiden Hochtonsilben ausmachen. Freilich leichter würde nach meinem Gefühl der Rhythmus sein, wenn wir läsen: כל שְׁאֲלוֹתֶיךָ. Der Sinn wäre derselbe; auch ließe sich מש' allenfalls paläographisch aus einer fehlerhaften Doppelschreibung des ש erklären (vgl. das oben zu v. 2^b Bemerkte). — Wir hätten dann also wirklich hier in v. 2—6 eine strophische Gliederung eines Liedes, die der uns schon in Ps. 14 bekannt gewordenen Kunstform entspricht, nur ist die abschließende Verszeile hier nach dem Schema 3 : 3 : 2 gestaltet, in Ps. 14 aber nach dem Schema 3 : 2 : 2. In dem Schema der beiden vorausgehenden Strophen (3 : 2) stimmen beide Psalmen überein.

Gegen die Ursprünglichkeit von v. 6 ist, wenn er so umgestellt ist, nichts zu sagen, ja, er schließt wirklich den Gedankengang der vorausgehenden Strophen erst völlig befriedigend ab. War dort überall der Gebetswunsch ausgesprochen, Jahwe möge dem angeredeten „Du" gnädige Hilfe, Erfüllung aller Wünsche zuteil werden lassen, so sagt v. 6, wenn er das tut, dann wollen sie, die diese Segenswünsche für den nach Jahwes Hilfe Verlangenden hegen, auch mit ihm einstimmen in den Lobpreis über den gnädigen Gott. Das entspricht ganz dem uns sonst so häufig in den Psalmen begegnenden Gedanken, die Hilfe, die Jahwe einem der Seinigen erweise,

werde alle veranlassen, ihm Loblieder des Dankes zu singen. — Wenn jemand aber fragen sollte, wie es denn möglich sei, daß jemand die Verszeile so ganz auf den Kopf gestellt habe, so muß man zwar zugeben, daß die Tatsache wirklich recht befremdend ist, aber wir finden Umstellungen von Versgliedern auch sonst, und wir dürfen nicht vergessen, wie viele sonderbare Wandlungen auch sonst in den alttestamentlichen Texten mit unzweifelhafter Sicherheit festgestellt werden müssen, die man auf den ersten Blick auch nicht recht für möglich zu halten geneigt ist. — Sollte der Satz in der masoretischen Gestalt richtig überliefert sein, dann würde ich allerdings ihn nicht für einen ursprünglichen Bestandteil der Dichtung, wovon wir in v. 2—5 noch zwei Strophen haben, halten können; ich müßte ihn vielmehr für einen Zusatz halten, den vielleicht derjenige gemacht, der die Strophen in das Liederbuch hier einfügte.

Zuletzt muß ich noch auf etwas aufmerksam machen. Liest man die Strophen mit dem abschließenden Verse (v. 2—6) und unterläßt es den Blick zugleich auf das zu richten, was von v. 7 an folgt, so wird man zugeben, daß in ihnen nichts enthalten ist, das uns nötige, bei dem „Du“ an einen König zu denken. Es kann damit jeder beliebige Mann gemeint sein, der sich in Bedrängnis befindet, der der göttlichen Hilfe bedarf, der Opfer darbringt und hofft, Jahwe möge sie aus seinen Händen gnädig annehmen und ihm die Gebete erfüllen, die er mit den Opfern zu ihm emporsendet. Und fragen wir, wer die „Wir“ sind oder sein mögen, die dem „Du“ fürbittend den ersehnten Segen göttlicher Erhörung und Hilfe wünschen und die, wenn Jahwe gnädig ist und die Wünsche erfüllt, dann bereit sind, Jahwe mit dem Beglückten zu preisen, so, glaube ich, ließe sich gerade mit Rücksicht auf die in v. 4 erwähnte Opferdarbringung dabei sehr wohl an die Priester denken, die nach der Opferhandlung und nach dem vollzogenen Gebete den Jahwe suchenden Frommen mit diesem Segenswunsche entlassen. Als Beispiel eines solchen priesterlichen Segenswunsches, Jahwe möge die ihm von jemand vorgetragenen Gebetswünsche erfüllen, haben wir das Wort Elis an die Mutter Samuels I Sam. 1, 17 (wo übrigens auch שֵׁלָתֵךְ = שְׁאֵלָתֵךְ beachtet werden möge). Natürlich können diese „Wir“ auch Fromme überhaupt sein, die fürbittend für einen einzelnen Gläubigen eintreten, der göttlicher Hilfe bedarf. — Meines Erachtens ist wirklich v. 2—6 in jenem Sinne aufzufassen. Wir haben dann hier ein interessantes Stück kultischer Dichtung, denn dieses priesterliche Segenslied für den einzelnen Frommen, der vor Jahwe erscheint, würde seine Parallele im ahronidischen Segen haben, der für die ganze Volksgemeinde bestimmt ist. Die Beziehung auf den König, die mit der Tendenz des Liederbuches zusammenhängt, in die das Stück eingefügt ist, kommt erst hinein, wie schon bemerkt, durch den zweiten Teil. Rückwärts schließt sich im Zusammenhang des Psalmbuches der Psalm sachlich eng an das Schlußgebet in Ps. 19 (vgl. dort v. 12—14) und an das Bekenntnis zu Jahwe, dem Fels und Erlöser der Frommen (19, 15).

7ª. Dieser Satz läßt sich rein formal auch nach dem Schema 3 : 2 lesen; die Cäsur fällt dann hinter הושיע. Aber so trefflich der Satz ist, wenn man ihn als Prosa hinnimmt, so wenig wert ist er, wenn man ihn als Äußerung poetischen Geistes ansehen soll. Natürlich kommen auch sonst — aber nicht allzuoft — Verszeilen vor, die sich so wie dieser hier in ihren beiden Halbversen zu einem einfachen Satze zusammenschließen, in denen also von dem, was man Parallelismus der Glieder nennt, nichts zu finden ist. Aber man hat überall, wo sie einem begegnen, das Gefühl, jede Verszeile solcher Art entbehre wesentlicher Eigentümlichkeiten der poetischen Satzbildung. M. E. bezeugt der formale Charakter des Satzes, zumal nach so guten Versen, wie wir sie im ersten Teile des Liedes finden, aufs allerdeutlichste, daß wir in ihm nicht mehr der gleichen Dichterhand gegenüberstehen. Hier ist, wenigstens scheint's so, die Hand wirksam, die das vorausgehende kleine Lied den Bedürfnissen ihrer Zeit entsprechend und im engen sachlichen Zusammenhang mit den vorangehenden Liedern (in ihnen ist ja, wie zumal Ps. 18 zeigt, vornehmlich an den König gedacht) auf den „Gesalbten" Jahwes anwenden wollte. Allerdings will es mir auch wiederum nicht recht in den Sinn, an diese Hand zu denken, da wir sonst bei ihr meinten beobachten zu können, daß sie in ihren Zusätzen einigermaßen auf rhythmische Gleichförmigkeit achte, während Zusätze von noch jüngeren Händen vielfach starke formale Unregelmäßigkeiten bekunden. Und tatsächlich liegt ein Grund vor, auch hier an eine jüngere Hand zu denken.

Kommt man von v. 2—6 her, so erwartet man als Fortsetzung sicher nicht einen Satz wie v. 7ª, der mit seinem einleitenden עתה und der Form der Verba wenigstens zunächst kaum anders verstanden werden kann denn als Bekenntnis einer tatsächlichen Erfahrung, die in dem Augenblick vorhanden war, in den jenes עתה versetzen soll. Gewiß kann man das Perfekt im Nebensatz wie im Hauptsatz auch als Ausdruck der Glaubensgewißheit auffassen, so daß das, was der Nebensatz aussagt, in Wahrheit erst noch von der Zukunft erwartet werden könnte. Aber diese Möglichkeit wird auch wieder ernstlich in die Ferne gerückt, wenn wir auf v. 9 blicken. Auch dieser Satz illustriert doch das am Eingang des v. 7ª stehende עתה ידעתי recht bedeutsam. Auch v. 9 läßt sich kaum anders verstehen, denn als Rückblick auf eine Tatsache der Erfahrung, die alsdann die Grundlage bietet für die im Schlußvers (10) erneute Bitte um Hilfe für den König. Zu v. 9 gehört sachlich auch v. 8. In diesem Verse haben wir die tiefergreifende Begründung für das, was in v. 9 berichtet wird. Nun beachte man dies: nehmen wir v. 7ª. 8. 9 d. h. die Sätze, die wenigstens ihrem Wortlaute nach auf eine Tatsache der Erfahrung zurückweisen, aus dem Zusammenhange heraus, so bleiben in v. 7ᵇ und v. 10 zwei Verszeilen übrig, die beide nach ihrer grammatischen Form ohne weiteres als Gebete für den König aufgefaßt werden können und von jedem, der von v. 2—6 herkommt, auch sicher so aufgefaßt werden. יענהו v. 7ᵇ braucht natürlich grammatisch gar nicht anders verstanden zu werden, als die Verba am Anfang von v. 2ff., und die Verba in v. 10 können auch nicht mißverstanden werden. Die fremde Hand würde sich in diesen beiden Verszeilen gegenüber v. 2—6 zunächst darin bekunden, daß in ihnen von dem, für den Fürbitte eingelegt wird, in dritter Person geredet wird. Sie würde sich ferner auch dadurch fühlbar machen, daß die beiden Verszeilen einem anderen Versschema folgen als v. 2—6. Ihre Zusammengehörigkeit und die Gleichheit ihrer persönlichen Herkunft drängen sich aber endlich dadurch auf, daß sie beide nach dem gleichen Versschema, nämlich 3 : 3, gestaltet sind, während die v. 7ª. 8. 9 drei verschiedene Versschemata zeigen, und nur v. 9 das Schema 3 : 3 hat. All' diese Tatsachen legen wirklich den Schluß nahe, daß von dem Manne, der das Liedchen v. 2—6 in das Liederbuch einsetzte und in seinem Zusammenhange zu einer Fürbitte für den König machte, nur die beiden Verszeilen v. 7ᵇ. 10 her-

stammen, und daß die drei anderen formell so unregelmäßigen Verse 7^a. 8. 9 von einem jüngeren Bearbeiter herrühren, der auf Grund einer bestimmten geschichtlichen Erfahrung sagen konnte und gerade hier zu sagen das Bedürfnis hatte, nun wisse er, daß Jahwe seinem Gesalbten helfe und helfen wolle, und daß er darum auch getrost um Hilfe für ihn in der weiteren Zukunft zu bitten den Mut habe.

7^b. Der zweite Halbvers ist sicher korrumpiert. So wie der Text dort lautet, kann er nicht ursprünglich sein. „Mit den Kräften der Hilfe seiner Rechten“ ist doch ein zu sonderbarer, zu geschraubter Ausdruck, als daß er von einem einigermaßen ordentlichen hebräischen Schriftsteller, selbst einem Dichter, herrühren könnte. Ich vermute, daß der Text etwa so lautete: בִּגְבוּרָתוֹ יֹשַׁע מְשִׁיחוֹ („mit seiner Macht helfe er seinem Gesalbten“). Das ist auch ein guter Parallelsatz zum ersten Halbvers. Die Verderbnis liegt also wahrscheinlich vornehmlich nur im letzten Worte. Nachdem aus dem verstümmelten משיחו ein ימינו geworden war, konnten die beiden vorhergehenden Worte gar nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt belassen werden, wenn der Halbvers einen erträglichen Sinn in der Verszeile haben sollte. Denkt man sich v. 7^a mit v. 8. 9 fort, dann vermißt man in v. 7^b, der ersten Verszeile der Schlußstrophe des zum Königspsalm umgestalteten Liedes, auch einen ausdrücklichen Hinweis auf den König. Dieser Hinweis brauchte nicht gleich im ersten Halbvers zu stehen; er konnte ebensogut auch erst im zweiten nachgebracht werden, nachdem im ersten mit dem Suffix auf ihn hingedeutet war.

8. Das Versschema hier ist 4 : 4. Im zweiten Halbvers ist besser auch שם zu streichen. Die Vorstellung, die sich auch hier damit verknüpft, ist dieselbe wie in v. 2 (vgl. dazu oben). — Am Ende liest 𝔐 נזכיר, aber dagegen erheben sich Bedenken. 𝔊 und 𝔖 bieten, wie es scheint, die oben aufgenommene, jedenfalls bessere Lesart.

10. Die Satzabteilung der Masoreten, die המלך als Subjekt zu יעננו ziehen, ist längst mit Recht abgelehnt. Der Rhythmus läßt ja auch keinen Zweifel, auf welche Seite המלך gehört, um so weniger kann daran gezweifelt werden, wenn wir v. 10 unmittelbar strophisch mit v. 7^b zusammennehmen, denn dann wird das, was dort im zweiten Halbvers indirekt als Wunsch Jahwe ausgesprochen wird, hier in direkter Rede ihm vorgetragen. Der Chiasmus des Inhalts der Halbverse dieser beiden Verszeilen ist übrigens auch wohl geeignet, ihre wirkliche ursprüngliche strophische Zusammengehörigkeit zu bezeugen. Nun ist aber המלך sicher nicht die richtige Lesart. Wahrscheinlich ist aus dem vorausgehenden ה der Artikel an das Wort herangekommen. $𝔊^B$ hat m. E. noch die richtige Lesart τὸν βασιλέα σου (in anderen codd. fehlt σου freilich) = מַלְכְּךָ. Das entspricht ganz dem משיחו, das wir am Ende von v. 7^b rekonstruierten. 𝔖 scheint auch nicht einfaches המלך gelesen zu haben. Er übersetzt: „Jahwe errette uns und unser König erhöre uns . . .“ Das weist also auch auf ein Suffix an מלך. — Ebenso ist zweifellos mit 𝔊 וַעֲנֵנוּ statt יעננו zu lesen.

*

Psalm XXI.

Dieser Psalm ist so, wie er dasteht, ein Lied des Dankes für das, was Jahwe an einem König getan hat. Die sachliche Verknüpfung des Psalms im Zusammenhang des Liederbuches drängt sich ohne weiteres auf. Man braucht nur v. 3 mit Ps. 20, 5. 6^b zu vergleichen. Ja, der Psalm führt aus, was in 20, 6 gelobt wird, wenn Jahwe alles erfülle, was der, für den dort Fürbitte ergeht, in seinem Herzen wünscht.

Auch dieser Psalm ist keine wirkliche Einheit. In v. 2—7 ist Jahwe angeredet und von dem Könige wird in dritter Person gesprochen. Mit v. 8 tritt eine auffällige Wendung im inhaltlichen Fortschritt des Liedes ein. Hier wird vom König, aber auch von Jahwe in indirekter Aussage geredet, als wenn sie beide fern seien. Daß das eine arge Störung der poetischen Stimmung für den ist, der die vorausgehenden Strophen mit wirklicher Teilnahme angehört oder gelesen hat, bedarf wohl keiner weiteren Begründung. Schwerlich ist das originale Arbeit des Dichters der vorhergehenden Strophen. In v. 9—13 begegnen wir wieder einem „Du", aber das kann nicht wohl das „Du" Jahwes sein, wie im ersten Teile des Liedes. Die Gedanken, die hier ausgesprochen werden, lassen kaum einen Zweifel daran zu, daß der Angeredete der König ist, dem Sieg über seine Feinde und ihre Vernichtung verheißen oder gewünscht wird (vgl. dazu die Bemerkungen zu v. 10 und 12). In v. 14 wird endlich wieder Jahwe unmittelbar angeredet und aufgefordert, sich mächtig zu erweisen, natürlich indem er die Anschläge der Feinde des „Königs" zu nichte und seinen Arm stark macht, daß er zerschmettere die, die ihn hassen.

Es bedarf kaum besonderer Hervorhebung, daß die persönliche Situation, von der beide Teile des Liedes ausgehen, eine ganz verschiedene ist. In v. 2—7 hat man nirgends das Gefühl, als habe der König von irgend einer Seite etwas zu befürchten, als sei er genötigt, die Hand am Schwerte zu halten, um sich böser Widersacher zu erwehren. Ob man aber v. 9—13 von der gleichartigen Situation aus verstehen darf, ob man sagen darf, der Dichter blicke nur auf Möglichkeiten der Zukunft und spreche demgemäß seine Wünsche für den König aus, er wünsche ihm Sieg über seine Feinde, und so sei auch der Aufruf an Jahwe v. 14 gemeint, und auch das Gelübde, Jahwes Machterweisung mit Lobliedern zu preisen, solle nur für den Fall gelten, daß Jahwe Gelegenheit geboten werde, dem Könige zu helfen, für ihn mit seiner Macht einzutreten: das ist eine andere Frage. Das ist eine Frage, die mit Ja zu beantworten mir nicht geraten erscheint. Die Existenz von v. 8 läßt zu deutlich durchblicken, daß durch diese Verszeile zwei Dichtungen miteinander verknüpft werden sollen, von denen ihr Autor wußte, daß sie nicht ursprünglich zusammengehörten. Natürlich kann es nach dem, was wir zumal an den letzten Psalmen beobachten mußten, für uns nicht auffällig sein, in einem Liede selbst geringen Umfangs eine tendenziöse Komposition zu erkennen.

Die strophische Gliederung ist im ersten Teile des Psalms vollkommen klar. Man wird auch leicht zugeben, daß die drei Zweizeiler, die in v. 2—7 enthalten sind, allen Anforderungen an innere Geschlossenheit entsprechen. Ebenso, meine ich, müsse man anerkennen, läsen wir nur diese drei Strophen, so würde man nichts weiter er-

warten. Die poetische Gedankenentwicklung kommt in v. 7 zu einem wirklich befriedigenden, das Ganze abrundenden Schluß. Man beachte den Hinweis auf die „Freude“, die der König in seiner Gemeinschaft mit Jahwe genießt, in v. 7^b. Damit wird deutlich an den Anfang des Liedes v. 2^a wieder angeknüpft. Vgl. auch v. 6^a (בישוע') mit v. 2^b. Auch diese Beobachtung ist also wohl geeignet, den ersten Teil vom zweiten abzulösen.

Im zweiten Teile stecken jedenfalls zwei Zweizeiler. Ob die letzte Verszeile dazu zu rechnen ist, oder ob sie von dem herrührt, der den zweiten Teil des Psalms an den ersten gefügt und das Ganze in das Liederbuch an dieser Stelle einordnete, das werden wir unten untersuchen. Aber ich glaube, wir werden die Frage in letzterer Richtung beantworten müssen.

Das rhythmische Schema der Verszeilen kann m. E. nicht im mindesten zweifelhaft sein. Selbst die Masora läßt es gleich anfangs (vgl. zu v. 2) deutlich hervortreten. Sie folgte darin wohl einer starken Überlieferung.

2. Die Masora will den ersten Halbvers mit drei Hebungen gelesen haben. Zu dem Ende verbindet sie die beiden letzten Worte mit Maqqef zu einer rhythmischen Einheit, in der das Verbum dann in die Senkung fällt. Unbestreitbar ist derartiges möglich, und man sieht hier, wie das rhythmische Gefühl sich in der Überlieferung der Lesung des Textes bis zu den Masoreten hin Geltung verschafft hat. Aber es fragt sich doch, ob der überlieferte Text des Halbverses wirklich der ursprüngliche ist. Frägt man nach dem Gewicht der einzelnen Worte im logischen Gefüge des Satzes — und auf das kommt auch für den Rhythmus viel an —, so habe ich das Gefühl, als müsse gerade das Prädikat ישמח mit besonderem Nachdruck gelesen werden, da gerade das, was in ihm ausgesprochen wird, hernach im einzelnen motiviert werden soll. Lese ich daher nach meinem Gefühl und unter Beachtung der Logik des Satzes und seines Zusammenhangs mit den folgenden Verszeilen oder Strophen, so hat dieser Halbvers vier Hebungen. Aber daß in diesem Liede der erste Halbvers nur drei Hebungen haben darf, daran lassen alle Verszeilen bis v. 7 keinen Zweifel. Ein Wort muß also nachträglich eingefügt sein. Welches Wort das ist, kann m. E. auch nicht zweifelhaft sein. בעזך ist zu tilgen. Was in ihm gesagt wird, kommt ja im parallelen Halbvers durch בישוע' genügend deutlich zum Ausdruck. בעזך kehrt wieder in v. 14, und dort hat es auch im zweiten Halbvers eine begrifflich entsprechende Parallele und ist nach dem Inhalt von v. 9 (oder v. 8) an auch wohl motiviert. Letzteres kann man eigentlich von seiner Stellung im Zusammenhang des Liedes v. 2—7 nicht wohl sagen. Jedenfalls führt alles das, was in v. 3—7 als Gabe Jahwes an den König aufgezählt wird, nicht zu allernächst auf den Gedanken an die Macht (עז) Gottes, wohl aber auf seine ישועה, die mehr ein Wechselbegriff zu חסד (vgl. v. 8) ist als zu עז, wobei selbstverständlich bleibt, daß ישועה nur möglich ist, wo עז vorhanden ist. Der Halbvers wird rhythmisch glatt, und es tritt das mit entsprechendem Hochton hervor, was sachlich verlangen kann hervorgehoben zu werden, wenn wir בעזך entfernen. Es ist von dem eingefügt, der die zweite Hälfte des Liedes angefügt hat. Auch der Inhalt des Ps. 20 mag mitgewirkt haben.

Ich glaube, im zweiten Halbverse lesen wir besser בישוע' statt des masoret. וביש'; vgl. das Asyndeton der zweiten Halbverse in v. 4. 5 (6?). 7 auch in 𝔐. Der

Rhythmus ist schöner. In 𝕸 steht vor יגיל noch מה, aber das ist später eingedrungen, weder 𝕲 noch 𝕾 und Hieronymus lesen es.

3. Statt des singulären וארשת könnte dort einst das mehrfach in jüngerer Zeit vorkommende בַּקָּשַׁת (ohne ו vgl. zu v. 2) gestanden haben. Das Wort würde sich in den Rhythmus der Verszeile darum trefflich einfügen, weil in ihr neben den Dentalen die Labiale besonders stark hervorklingen. Paläographisch wäre die Entstehung jenes Worts aus einer Verderbnis dieses Wortes ohne Mühe verständlich.

4. 𝕸 beginnt כי תקד', aber כי kann der Dichter entbehren, und der Rhythmus erträgt es nicht. — 𝕸 liest nachher טוב. Ich habe schon um des Rhythmus willen טובה geschrieben, das ja in der Bedeutung von „Glück" oft genug vorkommt. Vielleicht hat auch 𝕲 mit χρηστότης dies Wort übersetzt, jedenfalls aber scheint 𝕾 die Form טובה gelesen zu haben, denn er übersetzt, als hätte seine Vorlage בְּרָכָה טוֹבָה gelautet. Ich habe oben im übrigen die auch von 𝕲 vorausgesetzte Lesart festgehalten. Vielleicht darf für sie auch der Zusammenklang der in beiden Halbversen so unmittelbar nebeneinanderstehenden Silben mit o geltend gemacht werden. — Am Ende halte ich פז für eine recht überflüssige Glosse. Daß die Krone von Gold ist, versteht sich doch wohl von selbst. Für mein Gefühl stört der Zusatz auch das rhythmische Gleichgewicht der beiden Halbverse. Ich schreibe im Texte dann עֲטָרָה. Ob 𝕲 noch mehr und anderes dort gelesen hat? Er übersetzt: στέφανον ἐκ λίθου τιμίου.

5. Die Worte עולם ועד (𝕲𝕾, auch einige hebr. Mscr. לעולם) sind auch eine Glosse zu den vorhergehenden Worten. Der Glossator denkt dabei wohl an die Verheißung ewigen Bestandes der Daviddynastie. Aber es handelt sich in v. 5 um den Wunsch des einen, vom Dichter gemeinten wirklichen Königs, der sich der göttlichen Huld erfreut, und der kann nur langes Leben für sich wünschen, nicht ewiges Leben. Wie der Satz v. 5 gemeint ist, kann nicht zweifelhaft sein, wenn man ihn in enger Verbindung mit dem strophisch zu ihm gehörigen v. 4 versteht. Es kann natürlich auf den Glossator auch v. 7ª eingewirkt haben.

6. An sich halte ich es nicht für unmöglich, den nicht selten vorkommenden, fast wie ein Kompositum anzusehenden Doppelausdruck הוד והדר als rhythmische Einheit zu lesen, ihn also unter einen Hochton zu stellen. Aber wahrscheinlicher ist mir doch, daß ursprünglich nur הדר dort stand, das ja auch vollständig ausreicht, und nur eine glossierende Hand die geläufige, ja auch für sich rhythmisch wohlklingende Wortverbindung hergestellt hat.

7. 𝕸 beginnt mit כי, aber auch hier rhythmisch störend und überflüssig. — Statt תשית', glaube ich, lesen wir besser תְּשִׂימֵהוּ (die Veränderung in תשית' kann durch das gleiche Verbum in v. 4, vgl. auch hernach v. 10, herbeigeführt sein; מ und ת konnten in kursiver Schrift jüngerer Zeit leicht verwechselt werden). An sich ist sprachlich im Satze nichts gegen תשית' einzuwenden. Es bedeutet genau dasselbe wie תשימ'. Aber mit letzterem gewinnen wir in der Silbe sīm einen vortrefflichen Anklang an die Silbe sim in שמחה des zweiten Halbverses (man beachte auch das in den beiden Halbversen in der Nähe dieser Silben stehende, recht stark herausklingende ב), und das spricht m. E. in hohem Maße für diese an sich ja sehr leichte Textänderung. — 𝕸 liest auch hier den Plural ברכות, aber es ist sicher mit 𝕲 und 𝕾 der Singular zu lesen. ברכה ist hier genau so vielsagend gemeint wie in dem Wort an Abraham Gen. 12, 2.

8. Hier dürfte wirklich der Anfang der Verszeile genau so, wie wir ihn lesen, von dem Autor derselben herrühren. Der Artikel in המלך ist freilich nicht gerade poetische Diktion (vgl. v. 2). Auch er verrät hier die sekundäre Hand. Das Versschema der Zeile ist auch das des Liedes vorher 3 : 3, nur der Verseingang weicht rhythmisch ab, wenn כי mitgelesen wird. Dies beweist, daß der Urheber der Vers-

zeile ein richtiges Gefühl für den Rhythmus des Liedes, das er bearbeitete, gehabt hat. Daß diese Verszeile nicht zum ursprünglichen Bestande des vorausgehenden Liedes gehört hat, haben wir oben schon hervorgehoben. — Sie fällt außerhalb der strophischen Gliederung und hebt sich auch inhaltlich aus dem Zusammenhang deutlich heraus.

9. כל und dann wahrscheinlich zugleich auch ל dürfte, wie so oft, steigernder Zusatz sein. Dem einfachen שנאיך im zweiten Halbverse entspricht besser das einfache איביך. — 𝔐 (auch die Versionen) hat im zweiten Halbverse noch einmal תמצא, aber das ist schon aus rhythmischen Gründen sicher nicht ursprünglich. Wenn nicht ganz besondere Umstände die Wiederholung desselben Worts in beiden Halbversen verlangen, dann gehört es zur rhythmischen Wohlgefälligkeit einer Verszeile, daß in den beiden Halbversen zwar einander ergänzende oder erläuternde, auch, wenn möglich, lautlich zusammenklingende, im übrigen aber doch verschiedene Worte vorkommen. Die Emendation, die ich oben aufgenommen habe, empfiehlt sich schon aus Gründen rhythmischer Schönheit. Man beachte die Stellung der entsprechenden Worte in den beiden Halbversen. Das Objekt steht in beiden am Ende; Subjekt und Prädikat wechseln rhythmisch schön ihre Stellung und bieten in der oben gebotenen Lesung auch stark ins Ohr fallende lautliche Anklänge.

10. In diesem Verse machen die mit יהוה beginnenden Worte ganz den Eindruck, den vorausgehenden Satz glossieren zu sollen. Sie erläutern das etwas ungewöhnliche Bild, das in diesem Satze gebraucht wird. Ungewöhnlich ist übrigens nicht bloß die in כתנ׳ אש ausgeprägte Vorstellung, sondern eigentlich auch der Ausdruck לעת פניך d. h. zur Zeit deiner Erscheinung. Das ist offenbar der Sinn. 𝔖 hat allerdings statt פניך : אַף übersetzt (לזבנא דרוגזא), aber vielleicht ist der Verdacht nicht ungerechtfertigt, seine Übersetzung paraphrasiere hier oder beruhe auf einem verdorbenen Texte. Bedeutsamer kann die Abweichung 𝔊's sein. Dort wird vorausgesetzt: יהוה בְּאַפְּךָ תְּבל׳. Lesen wir einmal so, dann ergibt sich, daß v. 10 einen vollständigen Zweizeiler mit ungleichhebigen Verszeilen enthält:

תשיתמו כתנור אש　　לעת פניך
יהוה באפך תבלעם　　ותאכלם אש

Wenigstens könnte man die Sätze so lesen. Daß es gerade besonders gute Verszeilen seien, will ich damit nicht behaupten. Es ist aber immerhin möglich, daß der Autor von v. 10 (ob aus irgendwelcher literarischen Erinnerung heraus?), falls ihm auch der zweite Satz gehört, eine gleichförmige Strophe hergestellt hat, oder, falls dieser Satz nicht ihm gehört, daß dann der Glossator eine gleichförmige Strophe herstellen wollte. Das Endurteil über v. 10 wird freilich von alledem nicht berührt. Ob der Satz יהוה וג׳ Glosse zum vorhergehenden Satze ist, oder ob er mit diesem zugleich geschaffen und an seine gegenwärtige Stelle gesetzt worden ist, gleichviel, auf alle Fälle haben wir es bei keinem der beiden Sätze mit einem ursprünglich zum umstehenden Text gehörigen Stücke zu tun. Auch der erste Satz (bis פניך) fällt durch seine rhythmische Form aus dem Zusammenhang des Liedes, auch seines zweiten Teiles heraus. Wir haben es mit Glossen zu tun, in dem zweiten Satze also möglicherweise sogar mit einer Glosse zur Glosse. Und daß es eine Glosse ist, merkt man ja, meine ich, auch daran, daß die Vorstellung in v. 10 etwas aus der Richtung der in v. 9 und v. 11 hinausführt. Die Vorstellung von der Verbrennung mit Feuer läßt sich allenfalls mit v. 11ª in engere Beziehung bringen, insofern man Frucht aus dem Lande ausreißen und dann verbrennen kann. Aber ob der Glossator auch nur daran gedacht hat, lasse ich dahingestellt. In einer Hinsicht ist die Glosse allerdings exegetisch nicht unwichtig. Sie zeigt, daß ihr Autor auch in v. 9ff. Jahwe angeredet sieht, und vielleicht vertrat er damit eine zu seiner Zeit geläufige Exegese. Der Grieche bezeugt diese Auffassung ja ebenfalls. Aber

ob sie die wirklich natürliche und auch von dem, der v. 9ff. an den ersten Teil des Psalms anfügte, gewollte Auffassung ist, das erscheint mir überaus fraglich. Nach dem Zusammenhang sollte man erwarten, daß, wenn auch in v. 9ff. Jahwe Subjekt wäre, seine Hand sich gegen die Feinde des Königs kehrte, daß also איביו und שנאיו dastände. Gewiß sind des Königs Feinde auch Jahwes Feinde, wenigstens wäre diese Vorstellung durchaus alttestamentlich, aber man erwartet, wie ich meine, in diesem Psalm, wenn man von v. 2—7 herkommt, daß ausdrücklich gesagt würde, Jahwe werde für den König auch eintreten, wenn ihm Feinde erstehen sollten. Sollte also wirklich das „Du“ in v. 9. 11 im Subjekt und im Objekt auf Jahwe bezogen werden müssen, so wäre das ein neuer Beweis dafür, daß diese Strophe nicht mit den drei ersten des Psalms ursprünglich zusammengehört. Aber ich glaube nicht, daß die Sache so liegt, vielmehr ist nach meiner Überzeugung hier mit „Du“ der König angeredet, die Glosse v. 10 also auf einem Irrwege, und v. 10 ist eben auch dadurch zum Überfluß noch als Glosse gekennzeichnet. Weitere Bestätigung unserer Auffassung finden wir hernach in v. 12ff.

11. 𝔐 liest פרימו. An sich ist die Form des Suffixes natürlich möglich, aber warum lesen wir dann nicht auch זרעמו. Die Schreibung rührt wohl von dem her, der v. 10^{a} und 13^{a} תשיתמו zu verantworten hat. Auch dort folgt in beiden Versen nachher die gewöhnliche Form des Suffixes. Es ist wohl nur einem Abschreiber zu verdanken. — Hernach ist wohl זרעם ohne ו ursprünglich.

12. 𝔐 hat כי נָטוּ am Anfang; so auch die Versionen. Aber die Redewendung (כי ist Zusatz) ist nicht ganz leicht, und mir scheint sie auch nicht recht dem Ausdruck im zweiten Halbverse parallel zu sein. Ich habe im Texte vermutungsweise יָעֲצוּ vorgeschlagen. Das paßt zu dem parallelen חשבו, also auch in den inhaltlichen Zusammenhang. Es läßt sich נט auch als Frucht einer Verderbnis von יעצ paläographisch begreifen. — Am Ende der Verszeile ist überliefert: מְזִמָּה בַּל־יוּכָלוּ (ob 𝔊: ἣν οὐ μὴ δύνωνται στῆσαι, — 𝔖 ebenso — nur paraphrasiert oder für sein στῆσαι auch eine Vorlage im Texte gefunden, ist nicht zu entscheiden), aber ich halte diesen Text nicht für ursprünglich. Gewiß kann man ihn wohl verstehen. Die ganze Verszeile hat dann den Sinn eines konditionalen Satzes: wenn deine Feinde wider dich Böses sinnen, so werden sie es nicht durchzusetzen vermögen. Es würde sich daran gewiß auch v. 13 ganz gut anschließen: denn du wirst an ihnen tun, was der Wortlaut meint. Aber mir scheint es sehr unwahrscheinlich zu sein, daß die Verszeile (v. 12) so vom Dichter selbst formuliert wurde. Der Natur des Rhythmus entspricht es auch, daß der zweite Halbvers im allgemeinen denselben Gedanken zum Ausdruck bringt wie der erste. Das Gefühl hierfür prägt sich auch einigermaßen noch deutlich in der Übersetzung 𝔊’s aus, insofern er die Worte לא יוכ' attributiv auffaßt und als Relativsatz zu מזמה übersetzt. Aber es dürfte hier vielmehr ein Wort gestanden haben, das nach seinem begrifflichen Inhalt dem רעה des ersten Halbverses wirklich parallel war. Ich habe auf ein ja sonst auch nicht ungewöhnliches בְּלִיַּעַל geraten und dann vorher den constr. מזמת hergestellt. Ich weiß natürlich nicht, ob ich damit das Richtige getroffen, aber der Parallelismus der Versglieder ist so gut (man beachte die so gewonnene Gutturalis innerhalb des lautlichen Zusammenhangs der Verszeile), auch läßt sich paläographisch allenfalls dies Wort als Grundlage für die überlieferte Lesart begreifen.

Diese Verszeile scheint mir entscheidend zu bestätigen, daß das „Du“ in diesen letzten Strophen der König ist. Denn daß die Feinde gegen Jahwe ränkevolle Pläne ersinnen, ist doch wohl ein etwas ungewöhnlicher Gedanke. Die Ausführungen zu v. 10 finden m. E. hier wirklich ihre nachdrückliche Rechtfertigung. Auch das, was v. 13 gesagt zu haben scheint, paßt, wie mir scheint, nur, wenn man als Subjekt den König ansieht.

13. Diese Verszeile ist jedenfalls in ihrer ersten Hälfte ganz verdorben. Der zweite Halbvers ist formell ohne besonderen Anstand, aber ich kann ihn so, wie er überliefert ist, nicht ohne weiteres für ursprünglich halten. Die mögliche Auffassung: „mit deinen Sehnen (= Bogen oder Pfeilen?) zielst du auf ihr Angesicht“ will nach meinem Gefühl nicht zu dem passen, was man als zweite Verszeile nach v. 12 erwartet, zumal wenn man die vorhergehende Strophe dabei nicht aus dem Blicke verliert. Danach erwartet man hier sicher nicht von einem Zielen auf das Angesicht der Feinde zu hören, sondern von einem wirklich niederschmetternden Treffen oder doch davon, daß der König imstande sein wird, die gefährlichen Pläne zu nichte zu machen. — Der erste Halbvers ist nur künstlich zurechtgemacht. Formell genügt er den rhythmischen Anforderungen nicht. Inhaltlich scheinen (allerdings in einer etwas auffälligen Redewendung) die beiden Worte ungefähr das zu sagen, was man hier erwartet. Es ist möglich, daß שכם wirklich zum ursprünglichen Texte gehört hat, und daß ihm im Parallelismus dann פניהם entsprach, aber wie sonst der Halbvers gelautet haben könnte, dafür habe ich auch nicht einmal eine Vermutung. Nur scheint die Verderbnis, die wir für den ersten Halbvers selbstverständlich annehmen müssen, sich auch auf den zweiten Halbvers erstreckt zu haben. — So viel scheint indes gewiß zu sein, v. 12. 13 bildeten einst eine in sich sachlich gut geschlossene Strophe, und da sich v. 14 außerhalb der strophischen Gliederung stellt, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß die beiden Strophen v. 9. 11 und v. 12. 13 aus einer anderen Dichtung entnommen und hier an das vordere Lied angefügt sind. Den Übergang dazu bildet v. 8, und v. 14 macht dann den Abschluß der ganzen Komposition. Mit v. 14 wurde der ganze Psalm dem Charakter des Liederbuches entsprechend zu einem Gebet für den König gemacht, für den Jahwe mit seiner Macht in der gegenwärtigen Not (die war ja für Davids Haus in der nachexilischen Zeit eine ständige geworden) eintreten soll.

*

Psalm XXII.

Auch dieser Psalm hat vielfach Erweiterungen erfahren, zumal am Schluß ist viel zugesetzt worden, um dem Liede eine umfassendere religiöse, heils- und endgeschichtliche Bedeutung zu geben. Daß am Ende fremde Hände wirksam gewesen, ergibt sich mit aller Bestimmtheit aus rhythmischen Tatsachen. Von v. 25 an wird die rhythmische und strophische Gliederung des überlieferten, teilweise freilich unzweifelhaft arg verderbten Textes schwierig. Jedenfalls von v. 28 an verlassen wir auch das rhythmische Schema gänzlich, wonach im ursprünglichen Liede überall die zweifellos echten Verszeilen gebaut sind. Auch wenn man auf den Inhalt achtet, wird man zugeben, daß mit der Strophe v. 23. 24 die Gedankenentwicklung einen guten Abschluß erhält. Schwerlich würde jemand hinter ihr noch etwas mehr erwarten, wenn der Text wirklich dort abbräche. Zwar lassen sich noch ein paar Verszeilen nach v. 24 nach dem Schema des ursprünglichen Liedes 3 : 3 lesen, aber triftige Gründe sprechen gegen ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zum Liede.

Die Hinzufügung des Schlußabschnittes dürfen wir gewiß auf die

Hand dessen zurückführen, der den Psalm an dieser Stelle in das Psalmbuch einfügte. Das religiöse Interesse, das ihn zu dieser Mehrung des ursprünglichen Liedes leitete, ist auch nicht schwer zu entdecken. Die eschatologischen Hoffnungen bestimmten ihn dazu, und sie erzeugten in ihm das didaktische Bedürfnis, auch in diesem Liede den Heilsglauben der frommen Gemeinde zu beleben, zu stärken und sieghaft zu machen gegenüber allen Nöten und Besorgnissen der jeweiligen Gegenwart. Natürlich fällt vom Schluß her dann auch aufhellendes Licht auf die Auffassung, welche der Urheber der gegenwärtigen Gestalt des Psalms von dem „Ich“ hatte, das in den vorderen Strophen klagt und um Jahwes baldige Hilfe schreit. Wir müssen dabei an ein „Ich“ denken, das zu seiner Zeit in besonders tiefem und verhängnisvollem Leiden steckte, das von gefährlichen Feinden umringt war, Spott und Verhöhnung seines Gottvertrauens erfahren, ja, das sehen mußte, wie man sich seines unabänderlichen Zusammenbruchs schon gewiß glaubte und daran ging, seine Hinterlassenschaft als willkommene Beute unter sich zu verteilen. — Es ist möglich, daß dieser Autor das „Ich“ kollektiv von der jüdischen Gemeinde verstand. Wir hören ja nicht selten darüber klagen, die benachbarten Völkerschaften hätten gierig nach dem Besitz des Gottesvolkes gegriffen, als es in seiner schlimmsten Not war; ganz besonders muß Edom sich darum harte Drohworte sagen lassen. Aber selbstverständlich bleibt, daß nicht notwendig das „Ich“ des ursprünglichen Psalms auch schon kollektivisch gedacht war.

Der Inhalt des ursprünglichen Psalms kann sehr wohl auch die Klage eines einzelnen leidenden Frommen sein, freilich eines Frommen, dessen Persönlichkeit in ihrer Bedeutung sich aus der breiten Masse sichtbar heraushob und der um dieser seiner besonderen Bedeutung oder auch um seiner Bestrebungen willen wohl geeignet war, Haß, Hohn und selbstsüchtige Schadenfreude zu erwecken, weil und so lange er in seiner ganzen Existenz gesichert war. Nun ist es, wollen wir erfahren, welche Auffassung der, der den Psalm durch den eschatologischen Schluß erweiterte und ihn mit diesem in das Psalmbuch einfügte, von dem „Ich“ gehabt haben mag, berechtigt, ja, m. E. geradezu geboten, auch auf die vorausgehenden Lieder zu achten. Und da trat uns in den letzten Psalmen jedenfalls die Gestalt des „Königs“ als die Persönlichkeit entgegen, auf die der Blick des Autors des Psalmbuchs in erster Linie gerichtet war. Ja, Ps. 21 schloß mit der Voraussetzung, daß der König der Hilfe Jahwes bedürfe, und rief am Ende Jahwe auf, mit seiner Macht für den König einzutreten, um so seinen Getreuen Anlaß zu geben, seine Heilshilfe zu preisen. Da liegt es nun, meine ich, wirklich nicht fern, auch in Ps. 22 zunächst an den „König“ zu denken, den Psalm also in seiner gegenwärtigen Gestalt

und in seiner Stellung im Zusammenhang des Liederbuchs wirklich trotz seiner zweifellos persönlichen zeitgeschichtlichen Voraussetzungen als messianisches Lied aufzufassen. Man darf dabei an eine Parallele denken, wie sie uns Ps. 89 bietet. Es würde dann die Bearbeitung des Psalms und seine Einfügung in das Psalmbuch in eine Zeit verlegt werden müssen, in der das Davidskönigtum zwar am Boden lag, aber die Hoffnung, Jahwe möchte bald die schwere Leidenszeit von ihm nehmen, außerordentlich stark die Herzen der Gemeinde bewegte, ja, wo der Glaube an die Zukunft des Königshauses sich auch an eine bestimmte Persönlichkeit anknüpfte, in der man den Erben der Davidshoffnungen erblickte.

Ich begnüge mich mit diesen Ausführungen. Die damit angerührte geschichtliche Frage weiter zu verfolgen, ist jetzt nicht meine Absicht, noch auch meine Aufgabe. Nur dies muß ich noch hinzufügen. Es ist selbstverständlich nicht nötig, auch das „Ich“ des ursprünglichen Liedes (d. h. bis v. 24) ohne weiteres vom „König“ zu verstehen. Es kann sich ebensowohl auch auf eine andere bedeutsame Persönlichkeit beziehen. Aber ausgeschlossen ist doch auch keineswegs, daß das Lied nicht von Anfang an messianische Tendenz verfolgte. Ich erinnere, allerdings ohne hier weiter darauf einzugehen, an die Ebed-Jahwe-Parallele in der deuterojesajanischen Prophetie. Dort stehen wir exegetisch und geschichtlich ungefähr vor denselben Fragen.

Es kann kein Zweifel sein, daß in dem ursprünglichen Liede die Verszeilen gleichhebig waren nach dem Schema 3 : 3. Wo sich Verszeilen finden, die sich diesem Schema nicht fügen, da haben wir die Berechtigung, mit kritischen Bedenken an sie heranzutreten, sie zu emendieren oder sie für Glossen zu halten und als solche zu beseitigen. Und an solchen Glossen fehlt es nicht.

2. Der überlieferte Text dieser Verszeile läßt sich nur nach dem Schema 4 : 4 lesen:

אלי אלי למה עזבתני   רחוק מישועתי דברי שאגתי

Das Gleiche werden wir bei v. 3^a finden, aber nicht mehr bei v. 3^b. Auch in v. 3^a fühlt man unwillkürlich heraus, daß die Lesung mit vier Hebungen nicht ursprünglich ist. Da nun von v. 5 an absolut kein Zweifel mehr aufkommen kann, welches Schema die Verszeilen beherrsche, so gehen wir nicht fehl, wenn wir annehmen, in v. 2 und 3^a habe eine fremde Hand das ursprüngliche Schema zerstört. Und blicken wir auf v. 28 ff., wo wir ebenfalls einem Schema begegnen, das entweder gleich 4 : 4 ist oder als ihm wesensverwandt angesehen werden darf, so liegt die Vermutung sehr nahe, die Hand, die am Ende die Zusätze gemacht, habe auch am Anfang des Liedes die Veränderung des ursprünglichen Schemas herbeigeführt. — In v. 2^a läßt sich das ja auch psychologisch begreifen. Es soll der Anruf an Jahwe verstärkt und dringlicher gemacht werden, und das geschieht ja durch das doppelte אלי in hohem Maße. Lesen wir aber nur einmal אלי, so ist das auch nachdrücklich genug, und wir haben so einen dreihebigen Halbvers. — Im zweiten Halbvers ist der Text, auch abgesehen vom Rhythmus, sicher nicht in ursprünglicher

Reinheit überliefert. Allerdings setzt ihn schon 𝔊 voraus (μακρὰν ἀπὸ τῆς σωτηρίας μου οἱ λόγοι τῶν παραπτωμάτων μου). 𝔖 scheint einen abweichenden Text vorauszusetzen, freilich möglich ist auch, daß er nur eine andere exegetische Auffassung vertritt. Seine Übersetzung lautet wörtlich: „. . . und hast du ferngehalten von mir mein Heil durch (als Entgelt für) die Worte meiner Torheiten (Sünden).“ Das würde hebräisch etwa so lauten: וַתַּרְחֵק מִמֶּנִּי יְשׁוּעָתִי בְּדִבְרֵי שְׁגָאֹתַי (zu שׁגא׳ vgl. Ps. 19, 13). Natürlich kann dies aus rhythmischen Gründen erst recht nicht der ursprüngliche Text des Halbverses sein. Aber es wäre möglich, daß der Syrer auf einer Textüberlieferung beruht, die in dieser oder doch in einer wesentlich ähnlichen Gestalt den Halbvers darbot und die zugleich teilweise eine ursprünglichere Lesart bewahrt hatte, als die jetzt in 𝔐 festgelegte und von 𝔊 vorausgesetzte.

Man wird ohne weiteres zugeben müssen, daß die beiden ersten Worte in anderer Aussprache des Verbums, nämlich וַתִּרְחַק ממני (vgl. nachher in einer Glosse v. 12 eine Parallele) sich glatter an den ersten Halbvers anschließen würden. Jedenfalls erwartet man, wenn man von למה עזבתני herkommt, eine solche Fortsetzung. Auch wird man ohne weiteres zugeben, daß der überlieferte Text sprachlich nicht ohne Schwierigkeit ist. 𝔊 hat ihn gedeutet, wie ihn auch wohl die masoretische Exegese auffaßte. Jedenfalls ist der Gedanke, den man hier erwartet, so schwerfällig und gewunden, wie nur möglich, ausgesprochen, so daß man bei der Flüssigkeit der Sätze in den kommenden Versen des Liedes kaum annehmen darf, dem ursprünglichen Texte gegenüberzustehen. Sonderbar ist, wie ich meine, auch die Verbindung דברי שאגתי. Sonst genügt in den Psalmen das einfache שאגתי (oder ähnliche Ausdrücke), um das zu sagen, was hier gemeint ist. Was 𝔖 bietet, läßt sich eher ertragen. — Der Text muß schon sehr früh in Verderbnis geraten sein, und mir scheint, als habe die Verderbnis ihren Anfang in dem Worte genommen, das dort stand, wo wir jetzt דברי oder mit 𝔖 (vielleicht hat er etwas Ursprünglicheres) בדברי lesen. Von hier aus ließe sich wirklich die Entstehung der verschiedenen Lesarten des Halbverses, unter Voraussetzung mehrfacher und verschiedenartiger Verderbnis auf den verschiedenen Traditionsgebieten, begreifen.

Nehmen wir einmal an, der Text habe zunächst diese Gestalt angenommen: ותרחק ממני בדברי, so mochte derjenige Mann, der unsern Psalm an dieser Stelle im Psalmbuche einfügte, das Bedürfnis empfinden, so wie er den ersten Halbvers um eine Hebung vermehrte, auch den zweiten Halbvers zu verstärken, und gerade ישועתי einzufügen, dazu konnte ihn Ps. 21 veranlassen, wo das Wort ישועה ja besonders nachdrücklich als das genannt wird, was Jahwe dem „König“ geben soll (vgl. dort v. 2 und v. 6). Gerade der Fortschritt von dem dringenden Rufe 21, 14, Jahwe möge sich erheben usw., zu dem Klageliede Ps. 22 mochte leicht jenem Manne das Bedürfnis aufdrängen, das „Warum“ des ersten Halbverses fortklingen zu lassen in dem Satze ותרחק ממני ישועתי בדברי, den er dann so auffassen mochte: „(warum) ist fern von mir meine Hilfe bei (trotz) meinem Reden?“ Ich halte es dann für möglich, daß eine jüngere Hand das farblose בדברי (der in 𝔊 und 𝔐 bezeugte Abfall des ersten ב im Fortgang der handschriftlichen Tradition ist leicht verständlich, wenn man die formale Ähnlichkeit und teilweise Gleichheit der vier aufeinanderfolgenden Konsonanten בדבר bedenkt) durch Zufügung von שאגתי (in der auf 𝔖 führenden Tradition שגאתי) erweitert hat. — Ich meine also, beide Worte ישועתי und שאגתי gehörten dem ursprünglichen Texte nicht an, während 𝔖 in seinem ותרחק ממני (vielleicht, wie ich im Text vorgeschlagen, ohne ו) noch die ursprüngliche Lesart haben dürfte. בדברי ist aber sicher auch nicht ursprüngliche Lesart. M. E. ist es aus einem korrumpierten בְּקָרְאִי entstanden. Lesen wir demgemäß den Halbvers und übersetzen ihn: „(warum) bist du fern von mir, wenn ich rufe?“ so entspricht der Halbvers formell und sachlich allen Anforderungen, zumal auch im Parallelismus

zum ersten Halbverse. Man beachte auch den damit in בקראי gewonnenen starken lautlichen Anklang an תרחק. Das בקראי wird dann in der zweiten Verszeile (v. 3) aufs nachdrücklichste wieder aufgenommen.

3. Überliefert am Anfang der Verszeile noch אלהי. Dadurch erhält der erste Halbvers vier Hebungen. Aber die in einem solchen Halbvers regelmäßig nach der zweiten Hebung eintretende Cäsur fehlt hier oder richtiger, sie ist nur mit gewaltsamer Auseinanderreißung des Satzes zu gewinnen. Zwischen אקרא und יומם ist im Satzgefüge kein als natürlich empfundener Einschnitt, wie er in gut gebauten Halbversen des gleichen Schemas gefordert wird. Daraus ergibt sich m. E. schon mit vollkommener Sicherheit, daß ein Wort dem ursprünglichen Text des Halbverses zugesetzt ist. Und welches zugesetzt ist, kann nicht zweifelhaft sein. Entbehrlich ist nur אלהי am Anfang. Lassen wir es fort, so haben wir einen tadellosen Halbvers, wie ihn das Versschema des Liedes verlangt. Die Hinzufügung läßt sich ebenso verstehen wie die Verdoppelung des אלי am Anfang von v. 2. — Der zweite Halbvers ist tadellos überliefert.

4. Dieser Satz ist ganz unrhythmisch, fällt jedenfalls schon aus formalen Gründen deutlich aus dem Aufbau des Liedes heraus. Die Gedanken, die er ausspricht, sind gewiß sehr bedeutsam, aber das sichert nicht ihre Ursprünglichkeit an dieser Stelle, sie erklären sich leicht auch als Zusatz. ואתה קדוש spricht ähnlich, wie Hab. 1, 12, aus, Jahwe müsse schon um seines Wesens willen für den ihn Anrufenden eintreten, und die Worte יושב וג' beziehen sich auf das, was in der nächsten Strophe weiter ausgeführt wird, und begründen die Hoffnung, die der Betende auf den alten Gott setzt.

5. Der zweite Halbvers ist schwerlich richtig überliefert. Schon der Rhythmus spricht dagegen. Außerdem ist auffällig, daß in beiden Halbversen dasselbe Verbum gebraucht sein sollte, umsomehr, als wir es in v. 6^b wieder antreffen, wo es aber eher, das Ende der Strophe an ihren Anfang anknüpfend, verstanden werden kann. Der Anfang des ersten, dritten und vierten Halbverses der Strophe stellt das göttliche „Du“ nachdrücklich in den Vordergrund, und sollte das nur im zweiten nicht geschehen sein? Das halte ich nicht für wahrscheinlich. Ich glaube daher, es ist, wie im Texte vorgeschlagen, zu lesen. Paläographisch läßt sich בטחו aus בך חסו auch ohne sonderliche Schwierigkeit verstehen.

7. 𝔐 ואנכי, aber das bietet eine Silbe bis zum ersten Hochton zu viel. Sonst beträgt im Liede der Aufstieg zum ersten Hochton nur eine Silbe, und davon ist sicher diese Verszeile nicht abgewichen. ואני ist ja auch stark genug. Es ist auch wohl begreiflich, daß irgend ein Leser oder Abschreiber das volltönendere ואנכי einfügen zu sollen gemeint hat, eben weil es das klagende „Ich“ noch stärker hervortreten läßt. Übrigens wird der Rhythmus des Halbverses für mein Gefühl auch gefälliger, wenn wir ואני lesen. Der Kehllaut כ klingt unter den sonst so weichen Lauten dieses Halbverses etwas hart.

8. Ob der Anfang dieser Verszeile tadellos überliefert ist, scheint mir sehr fraglich. Eigentlich sollte man auch lesen: כל ראַי; liest man mit 𝔐 כל רֹאַי, so ist der Verseingang rhythmisch in Ordnung, aber daß der Rhythmus gut sei, ist damit nicht gesagt. Ich möchte vorschlagen zu lesen: כֻּלָּם ילעִיגו לִי und ראי als Glosse anzusehen, deren Beifügung ziemlich leicht verständlich ist, da es dem כלם eine Einschränkung zufügt, die ein Pedant für nötig halten konnte. Der Wegfall eines ם vor den nun folgenden Konsonanten wäre jedenfalls begreiflich, denn רא zusammengenommen konnten in den kursiven Formen älterer Schrift ein Buchstabenbild bieten, das geeignet war, einen Abschreiber zu verleiten, das ם zu übersehen. Grammatisch ist gegen diese Lesart auch nichts Triftiges einzuwenden.

9. Auch dieser Vers fällt rhythmisch und strophisch aus dem Zusammenhang

des Liedes heraus und ist leicht als glossatorische Ausführung zu dem Vorausgehenden begreiflich. Man kann den Satz nach dem Schema 3 : 3 lesen, aber die Verszeile beginnt dann mit der Hochtonsilbe (גל) und hebt sich dadurch schon von den übrigen Verszeilen ab.

10. 𝔐 כי אתה, aber כי ist Zusatz. — Ob גחי richtig ist, lasse ich dahingestellt. Ps. 71, 6 (v. 5. 6 bieten ja eine deutliche Parallele zu unserem Vers) legt nahe, גוזי zu lesen. Rhythmisch ist beides gut. — Vielleicht ist nachher mit 𝔊𝔖Hieronymus מִבְטַחִי zu lesen.

12. Dieser Vers ist eine glossatorische Erweiterung. Es ist nach der Strophe v. 10. 11 begreiflich, daß jemand hier die Bitte schon erwartete und einfügte, die im ursprünglichen Kontexte des Liedes erst am Ende v. 20f. kommt. Der Vers fällt aus dem strophischen Aufbau heraus, ist aber auch rhythmisch, wenn man ihn als Vers lesen will, nicht dem hier geforderten Schema entsprechend.

14. 𝔐 bloß אריה, aber 𝔊 und 𝔖 כְּא׳, und jedenfalls besser, auch wenn man ohne כ ohne weiteres den Satz als Vergleichung auffassen wird.

15. Während die Worte von היה an eine treffliche Verszeile bieten, lassen sich die ersten Sätzchen des Verses rhythmisch gar nicht unterbringen. Wir haben in ihnen eine Glosse, die offenbar durch das Bild der folgenden ersten Verszeile der Strophe veranlaßt ist, die aber den Sinn verfehlt, der in der echten Verszeile ausgeprägt ist.

16. 𝔐, auch Versionen, כֹחִי, aber sicher zu lesen nach dem Zusammenhang חִכִּי. Nachher hat 𝔐 מֻדְבָּק, aber besser Stat. cstr. — Die letzten Worte des 𝔐 schießen rhythmisch über und sind sicher von der gleichen Hand zugesetzt, die die Worte am Anfang von v. 15 beifügte. Nur sollen diese Worte die folgende Strophe vorbereiten, wo, wenigstens faßt der Glossator den Satz so auf, der Leidende am Boden zu liegen scheint.

17. 𝔐 כי סב׳, aber כי muß getilgt werden. — Hinter כלבים wird überliefert עֲדַת מְרֵעִים („eine Rotte von Übeltätern"), aber die Worte zerstören den Rhythmus der Verszeile und sind nur eine deutende Glosse zu dem Bilde כלבים. — Im zweiten Halbverse steht כארי (abweichende Schreibweise vgl. bei Kittel, Bibl. hebr.). Ich lese mit den Versionen כָּארוּ = כָּרוּ. Ob die Lesart richtig ist, kann man fragen; jedenfalls ist כרו kein rechter Parallelismus zu den Verbis im ersten Halbverse. Aber keine Änderung, die bisher vorgeschlagen wurde, ist für mich befriedigend. Ich ziehe daher vor, bei der altbezeugten Lesart stehen zu bleiben.

18. Dieser Vers ist wieder ganz unrhythmisch. Er zerstört auch die Strophe. Es dürfte ein Zusatz von derselben Hand sein, die die Worte in v. 15ᵃ hinzugefügt hat. Die Vorstellungen in beiden Sätzen entsprechen ja auch ganz deutlich.

19. Im zweiten Halbvers lesen wir besser nur על לב׳.

20. 𝔐 liest am Anfang des zweiten Halbverses אֱיָלוּתִי. Aber diese aramaisierende Nominalform ist auffällig, noch mehr aber diese Benennung Jahwes. 𝔊 übersetzt, als läse er: אַל תַּרְחֵק יְשׁוּעָתִי (μὴ μακρύνῃς τὴν βοήθειάν μου). M. E. hat dort sicher ursprünglich אֱלֹהַי gestanden, das wir im Parallelismus und nach zahllosen Analogien auch erwarten. Vielleicht hat das fehlerhaft zwischen א und ל eingedrungene י die überlieferte Lesart herbeigeführt. Wie 𝔊 zu seinem βοήθεια gekommen, bleibt unklar.

22. Das ist formell eine ganz vortreffliche Verszeile. Daß sie aber nicht zum ursprünglichen Textzusammenhange gehört, ergibt sich zunächst aus der Tatsache, daß der rhythmische Charakter des Versanfangs von dem der echten Verszeilen abweicht — in הושיעני sind zwei volltönende Silben bis zum ersten Hochton —, sodann aber auch aus der strophischen Gliederung des Liedes; aus ihr fällt sie unzweifelhaft heraus. Derjenige, der den Vers hinzufügte, vermißte wohl nach v. 21 die anderen

Bilder, mit denen in v. 13. 14 die Feinde des Leidenden bezeichnet wurden. Das „Maul“ des „Löwen“ erinnert an v. 14; die „Hörner“ der „Wildochsen“ (sollte nicht רֵמִים aus פָּרִים entstanden sein?) an v. 13. — In 𝔐 lesen wir jetzt am Ende der Verszeile עֲנִיתָנִי d. h. „du hast mich erhört“. Diese Lesart verlangt hinter רמים einen Gedankenstrich, denn sie setzt voraus, daß der Bittende plötzlich der göttlichen Erhörung gewiß geworden ist (ähnlich wie z. B. in Ps. 6 eine plötzlich eingetretene, psychologisch und religiös durchaus begreifliche Wendung in der Seelenstimmung des Betenden vorausgesetzt wird), daß er sich schon gerettet fühlt. Daran schließt sich dann zweifellos das Weitere recht gut an. Ich halte es durchaus für möglich, daß derjenige, der den Psalm erweiterte und ihn in das Liederbuch einfügte, diese Verszeile eingefügt und auch die Lesart עניתני beabsichtigt hat, eben weil durch sie der ganze mit v. 23 einsetzende Schlußabschnitt dann besonders gut verständlich wird. Man beachte auch v. 25f., wo ja auch die Hilfe als Erfahrungstatsache vorausgesetzt wird. Ich erinnere auch an Ps. 20, 7ᵃ. Hier wie dort könnte also die Gestalt, die jener Autor den Liedern im Liederbuche gab, darauf hinweisen, daß zeitgeschichtliche Umstände den Glauben erweckten, Jahwe werde nun wirklich helfend einschreiten und alle Hoffnungen erfüllen.

Nun scheinen allerdings die alten Versionen (vgl. Kittel, Bibl. hebr.) nicht gelesen zu haben, was wir jetzt lesen; jedenfalls hat die von ihnen vertretene Exegese aus dem Konsonantentexte ein עֲנִיתָנִי nicht herausgelesen. Aber ob 𝔊's τὴν ταπείνωσίν μου (vgl. ähnlich 𝔖 und Σ) auf eine wesentlich verschiedene Lesart zurückweist, kann fraglich sein. Es könnte allenfalls auf ein עֲנוֹתָנִי raten lassen. Keine Frage ist freilich, daß dies ebensowenig wie die Übersetzung 𝔊's als Objekt zu dem nachwirkenden הושיעני paßt. Man hat vorgeschlagen (Wellhausen) עֲנִיָּתִי = „meine Elende“ zu lesen, das wäre dann יחידתי in v. 21 parallel und bezöge sich auf נפשי. Aber, wenn 𝔐 nicht richtig ist, dann möchte ich eher noch glauben, daß wir עֲנֵנִי lesen müssen. „Erhöre mich“ würde auch in Verbindung mit מקרני ר' nicht unmöglich sein. Ein עננ konnte aber auch leicht zu einem עָנְיִי verdorben oder verlesen werden, und das wäre eine Lesart, die 𝔊 voraussetzen könnte. Indes, ich sehe keinen entscheidenden Grund, von der überlieferten Lesart abzugehen, eben weil v. 22 nicht zum ursprünglichen Text des Liedes gehört hat, sondern wahrscheinlich oder doch möglicherweise von dem eingefügt ist, der das Lied am Ende so bedeutungsvoll mehrte und es im Liederbuche mit den jetzt vorausgehenden Königsliedern zusammenfügte. Und, wie gesagt, gerade auch von diesen her empfiehlt sich die masoretische Lesart.

24. Die Worte וגורו וג' schießen über die sonst vortreffliche Strophe v. 23. 24ᵃ hinaus und sind, so weit diese Strophe in Betracht kommt, sachlich völlig überflüssig. Doch vgl., was zu v. 25ᵃ gesagt wird. — Mit v. 24ᵃ schließt m. E. das ursprüngliche Lied. Die Strophe v. 23. 24ᵃ schließt das Lied gut ab. Auch wenn v. 22 beseitigt ist, schließt die letzte Strophe sich doch gut an und rundet das Ganze deutlich ab. Der Sinn ist dann, wenn Jahwe den Ruf um Rettung, der in der vorletzten Strophe (v. 20. 21) so nachdrücklich an ihn ergeht, erhört und den Gefährdeten rettet, dann will der Gerettete seinen Namen preisen, dann will er alle, die noch Jahwe fürchten, auffordern, mit ihm Jahwe die Ehre zu geben. Mehr erwartet man wirklich von der Situation aus, die von der ersten Strophe an geschildert wird, nicht. — Jetzt jedoch, nachdem v. 22 eingefügt ist, liegt die Sache anders. Von da an sind wir jetzt auf den Boden erfahrener Erhörung und Errettung gestellt, und nun ist es nicht mehr auffällig, daß wir lesen, was noch weiterhin folgt

25. Die ersten Worte dieses Verses (bis עני) lassen sich rhythmisch nicht eingliedern. Für sich bilden sie jedenfalls keine Verszeile, mit dem Folgenden darf man sie aber auch nicht zusammennehmen, da v. 25ᵇ eine formell nicht üble, in sich

geschlossene Verszeile bildet. Nun muß aber vor dieser Verszeile noch etwas vorausgegangen sein, das von dem redete, dem Jahwe gnädig geholfen, denn sonst fehlte den Suffixen eine klare Beziehung. Wir dürfen also v. 25ª nicht tilgen, da nur er in seinem עני diese Beziehung für die Suffixe enthält. Eine rhythmisch erträgliche Verszeile gewinnen wir indes, wenn wir v. 25ª mit v. 24ᵇ zusammennehmen, freilich würde das Schema dieser Verszeile, wenn wir den überlieferten Text ganz festhalten müßten, nicht mit dem der nächstfolgenden Verszeilen im Einklang stehen, in denen sichtlich das Schema 3:3 beabsichtigt ist. Man müßte lesen (ו am Anfang der Verszeile ist weggelassen):

נוּרוֹ ממנו כל זרע ישראל.　　כי לא בזה ולא שקץ　　ענות עני

Aber m. E. ist es wenig wahrscheinlich, daß der Autor dieser Sätze die im Grunde gleichbedeutenden Worte בזה und שקץ so nebeneinandergestellt hat, wo eins genau dasselbe sagte. Mir scheint לא בזה nur lexikalische Glosse eines Lesers zu לא שקץ zu sein, mit der gesagt sein sollte, שקץ sei hier in intransitiver Bedeutung gemeint = „verabscheuen", nicht aber in transitiver = „abscheulich machen". Ob übrigens die masoretische Lesung des Wortes עֱנוּת wirklich die beabsichtigte ist, das halte ich nicht für unbedingt sicher. Es ließe sich auch עֲנוֹת lesen, und das würde einen guten Sinn geben, insbesondere auch zum Inhalt von v. 25ᵇ trefflich passen. Man könnte dann übersetzen: „denn nicht hat er verabscheut, den Elenden zu erhören". Das griffe unzweideutig zurück auf v. 22ᵇ und bestätigte die dort stehende masoretische Lesart. — Auch in v. 24ᵇ könnte ein Wort nachträglich zugesetzt sein, und zwar vielleicht זרע, da v. 24ª ja leicht dieses Wort einem Leser oder Abschreiber in die Feder bringen konnte. — Lesen wir danach, so erhalten wir eine Verszeile nach dem Schema 3:3:

נוּרוֹ ממנו כל ישראל.　　כי לא שקץ עֲנוֹת עני

Man wird zugeben, daß diese Verszeile sich inhaltlich vortrefflich mit v. 25ᵇ zu einer Strophe zusammenschließt. Das beweist dann aber auch wohl, daß diese Strophe von vornherein beabsichtigt war; um so sicherer dürfte das sein, als sich auch v. 26. 27 zu einem inhaltlich nicht üblen Zweizeiler zusammenschließen.

V. 25ᵇ weicht in seinem Eingang (ו dürfte auch hier nicht ursprünglich sein) rhythmisch von v. 24ᵇ ab, insofern hier zwei Silben dem ersten Hochton vorausgehen. Die gleiche Beobachtung machen wir hernach bei v. 26 und 27. An dieser rhythmischen Unregelmäßigkeit dürfen wir auch wohl die Hand des Bearbeiters erkennen. Die gleiche rhythmische Abweichung von dem Schema des ursprünglichen Liedes fanden wir ja auch schon in v. 22.

26. Überliefert ist am Anfang מֵאִתְּךָ, aber das Suffix am Ende der Verszeile, dann aber auch der ganze Zusammenhang lehrt, daß das nur Schreibfehler sein kann für מֵאִתּוֹ. — רב dürfte auch von jüngerer Hand hinzugesetzt sein (vgl. ähnlich Ps. 40, 10, auch das dreifache רב Ps. 19, 11. 12. 14). Einfaches בקהל genügt ja auch hier so gut wie in v. 23.

27. Die sachliche Verbindung dieses Verses mit v. 26 wird durch den Hinweis auf die „Gelübde" in v. 26ᵇ geboten. Dabei ist an das mit dem Dankopfer verbundene Mahl gedacht. Freilich zeigen die parallelen Halbverse 26ª und 27ᵇ (man beachte die chiastische Verbindung der Halbverse in dieser Strophe), daß das Hauptabsehen des Autors doch auf die innere sich in Dank und Lob ergießende Freude gerichtet ist, die die Frommen genießen, wenn Jahwe das Flehen eines ihrer Glaubensgenossen erhört hat. — Die am Ende von v. 27 stehenden Worte יחי וג׳ erweisen sich, sobald man auf die rhythmische Gliederung der Sätze achtet, ohne weiteres als eine Randbemerkung. Natürlich will damit derjenige, der sie schrieb, den Wunsch ausdrücken, es möchte der Frommen Herz für immer Lebenskraft aus der Erfahrung schöpfen, daß Jahwe die Seinen nicht verläßt. Man vgl. aber zu

dieser Randbemerkung Jes. 55, 3. Sie scheint übrigens eine Erinnerung aus Ps. 69, 33 zu sein.

28. War bisher das Auge nur auf den so sehr bedrängten Klagenden und über ihn hinaus nur auf die Gemeinde der Jahwegläubigen, auf den זרע יעקב oder כל ישראל gerichtet (übrigens enthält v. 24a. b eine deutliche Warnung, das im Liede klagende „Ich“ mit dem Volke oder auch nur mit dem „frommen Kern“ des Volkes zu identifizieren), so weitet sich nun von v. 28 an der Gesichtskreis. Auch die ganze Völkerwelt soll unter den Eindruck der Großtat Jahwes an dem aus seinem tiefen Elend Emporgehobenen kommen. Auch sie soll dadurch lernen, in Jahwe ihren Gott zu erkennen, und sich vor ihm beugen. Das erinnert alles ganz besonders lebhaft an deuterojesajanische Gedankenreihen, zumal auch an die Ebed-Jahwe-Prophetie in Jes. 52, 13 ff., 53, 1 ff.; vgl. auch Jes. 55, 3—5.

Mit v. 28 stehen wir aber auch einem ganz anderen Versschema gegenüber. Wir finden noch drei gute Verszeilen nach dem Schema 4 : 4 ([2 : 2] : [2 : 2]), das vor allem geeignet ist, triumphierender Siegesstimmung Ausdruck zu verleihen. Und um solche Freude im Glauben handelt es sich hier ja auch tatsächlich. Das sagt schon der Anfang von v. 28. Die Völker insgesamt und ihre Gewaltigen, unter denen Jahwes Volk jetzt noch so viel zu erdulden hat, werden schließlich eingedenk werden, daß Jahwe, Israels Gott, allein wahrhaftiger Gott ist, und sie werden sich zu ihm bekehren und vor ihm sich huldigend niederwerfen.

Man erkennt sofort, daß v. 28. 30 sich zu einer Strophe zusammenschließen. Von einer zweiten Strophe haben wir entweder nur noch eine Verszeile (v. 31b. 32), oder, wenn v. 30b wirklich ursprünglich zu v. 31b. 32 gehört, nur noch einen Rest. Da wir nun sahen, daß die Zusätze in v. 22, dann in den beiden Strophen v. 24b. 25 und v. 26. 27 das Schema des ursprünglichen Liedes festhalten, so ist es wahrscheinlich, daß derjenige, der v. 28 ff. hinzusetzte, also wohl derselbe, von dem jene Zusätze stammen, hier Teile einer ihm geläufigen Dichtung verwertete, sonst wäre es schwer begreiflich (falls wir nicht noch an eine andere Hand zu denken haben sollten), warum er nicht bis zu Ende das zunächst verwendete Schema festgehalten haben sollte.

In v. 28 sind die Worte אל יהוה aus rhythmischen Gründen nicht als ursprünglich anzusehen. Es ist aber sehr wohl möglich, daß sie schon von der Hand hier eingefügt wurden, die diese Schlußstrophen an das Lied anfügte. Mit אל יהוה hat natürlich das erste Versglied drei Hebungen. — In v. 28b ist überliefert לפניך, aber dafür ist hier ebenso sicher לפניו zu lesen, wie מאתו in v. 26a.

29. Dieser Satz ist eine Glosse. Rhythmisch läßt er sich allerdings nach dem Schema 2 : 2 lesen, aber es bedarf keines Beweises, daß er die inhaltlich zusammengehörigen v. 28. 30 auseinanderreißt. Er spricht allerdings einen Gedanken aus, der hier im Zusammenhang recht naheliegt, auch durch die Erinnerung an prophetische Gedankenreihen nahegelegt wird. Ich erinnere auch dazu wieder besonders an die deuterojesajanische Prophetie (vgl. z. B. Jes. 52, 7). Schließlich werden auch die Heidenvölker sich Jahwe als ihrem Könige unterwerfen. Übrigens schließt dieser Hinweis auf das Königtum Jahwes nicht aus, daß dieses göttliche Königtum sichtbar in einem irdischen König, natürlich auf dem Zion, verkörpert ist. Es wird also das, was ich oben einleitend zu unserem Psalm ausführte, hier keineswegs als unrichtig erwiesen.

Natürlich ist המלוכה grammatisch vortrefflich, aber eigentlich poetisch ist auch hier der Artikel nicht. Im zweiten Satz fehlt das Pronomen הוא. 𝔊 und 𝔖 setzen die Lesart והוא משל בגוים voraus, und wahrscheinlich ist das wirklich die ursprüngliche Lesart hier. Der Satz sollte dann dem logischen Gewicht des הוא im Satzgefüge entsprechend dreihebig gelesen werden. Die rhythmische Gestalt, die damit

v. 29 gewinnt, zeigt dann noch deutlicher, daß wir es hier mit einem glossatorischen Einschub oder einer Randbemerkung zu tun haben.

30ª. 𝔐 (auch Versionen) beginnt: אכלו וישתחוו, aber das ist sicher nicht richtig. Die schon längst dargebotene Korrektur habe ich ohne Bedenken in den Text aufgenommen. Sie wird ganz besonders als richtig erwiesen, wenn man v. 30 mit v. 28 in enge strophische Verbindung setzt.

30ᵇ. 31ª. In v. 30ᵇ ist das erste Satzglied ganz korrumpiert. Die teilweise von hebr. Mscr. teilweise von Versionen (vgl. Kittel, Bibl. hebr.) empfohlene Lesart וְנַפְשִׁי לוֹ חָיָה (καὶ ἡ ψυχή μου αὐτῷ ζῇ) läßt sich ja im Zusammenhang mit dem Folgenden begreifen, aber für wirklich ursprünglich kann ich sie nicht halten. Natürlich liest man am Anfang der Verszeile besser bloß נפשי. In v. 31ª ist mit 𝔊 und Θ זַרְעִי zu lesen; י ist durch das folgende י beim Abschreiben verloren gegangen. — Ob wir nun wirklich annehmen dürfen, daß nach diesen Sätzen ein Halbvers verloren gegangen ist, oder ob wir nicht vielmehr auf dem richtigeren Wege sind, wenn wir vermuten, v. 30ᵇ. 31ª sei ein Zusatz desjenigen, der den Schluß angefügt, wer mag das entscheiden?

32. 𝔐 beginnt: יָבֹאוּ ויגידו, aber 𝔊 zieht mit Recht יָבוֹא (so!) zu לדור. Der Rhythmus läßt über die Richtigkeit dieser Wortabteilung keinen Zweifel. — Das כי עשה am Ende fällt ganz außerhalb des Bereiches der Verszeile. Es ist ein Zusatz, der dem Gefühl entsprungen ist, die vorausgehende Verszeile lasse eine deutliche Beziehung der göttlichen צדקה auf das vermissen, was in dem Hauptteil des Psalms berichtet wird. Allerdings ist das nackte כי עשה auch nur eine dürftige Befriedigung dieses Gefühls.

*

Psalm XXIII.

Das Lied ist, wie es scheint, beinahe tadellos überliefert. Das rhythmische Schema ist unverkennbar, ebenso auch die strophische Gliederung. Die strophisch zusammengehörigen Verszeilen erweisen durch ihren Inhalt sofort ihre Zusammengehörigkeit. Ein größerer Einschub ist sicher erkennbar. Fraglich ist aber, ob er der einzige ist. Auffällig ist in der dritten Strophe das „Du“ Jahwes, während vorher wie sogleich nachher wieder überall von Jahwe in dritter Person geredet wird. Ob das ein Grund ist zum Verdacht gegen die ursprüngliche Zugehörigkeit dieser Strophe zum Liede? Bemerkenswert ist freilich, daß auch der zu dieser Strophe überleitende Einschub Jahwe direkt anredet. Nähren könnte den Verdacht der Umstand, daß die vierte Strophe ihrer ganzen inhaltlichen Art nach sich gut unmittelbar an die zweite anschließen würde, während die dritte Strophe durch den Hinweis auf die צררים die Gedanken in eine scheinbar von den anderen Strophen ein wenig abweichende Richtung leitet.

Strophe 1. 2 und 4 malen das stille Glück des wahrhaft Gläubigen, der sich unter dem Hirtenstab Jahwes weiß und nichts Köstlicheres kennt, als in Jahwes Haus weilen zu dürfen. Ein solcher weiß nichts von Mangel oder Furcht, denn auch in Unheilszeiten strahlt verheißungsvoll über ihm seines Gottes Name. Strophe 3 dagegen setzt voraus, daß dem

redenden „Ich“ Widersacher gegenüberstehen, und es ist ihrer Überwindung durch Jahwes Hilfe gewiß; sie wird ihm die Siegesfeier bereiten. Diese Strophe führt uns also eigentlich auf den gleichen Boden zeitgeschichtlicher Voraussetzungen, auf dem sich die früheren Psalmen in ihrer Erweiterung, die sie bei ihrer Einfügung in das Liederbuch erfuhren, bewegten oder doch zu bewegen schienen. An sich wäre es also nicht unmöglich, daß diese dritte Strophe auch eine solche Erweiterung von der Hand dessen sei, der das herrliche Bekenntnis des Glückes wahrhaften Glaubens an seiner Stelle in das Psalmbuch einfügte. — Es wäre freilich auch möglich, daß dieser Autor nur das „Du“ in die Strophe hineingebracht hätte, daß die Strophe selbst aber ursprünglicher Bestandteil des Liedes wäre, denn es macht keine große Mühe, die zweite Person der Verba wieder in die dritte zurück zu verwandeln (יערך; דשן und רוה), alles andere könnte bleiben, wie es ist. So hätte er ja auch den Zweck erreicht, das Lied zu einem Lied sieghafter Glaubensgewißheit auch in den Nöten seiner Zeit zu gestalten und als solches verwendbar zu machen. Jedenfalls hindert diese Möglichkeit, ohne weiteres die Nichtursprünglichkeit der Strophe im Zusammenhange des Liedes zu behaupten. Den Zweifel an ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit lasse ich aber doch im Texte durch den Druck kenntlich machen.

2a. Auch der überlieferte Text בִּנְאוֹת דֶּשֶׁא ließe sich rhythmisch festhalten, aber בדשא sagt sachlich dasselbe. Es ist leicht begreiflich, daß jemand im Hinblick auf das Bild vom Hirten hier die „Auen“ meinte einfügen zu sollen. Formell wird der zweite Halbvers, wenn wir nur בדשא lesen, auch in höherem Maße den zweiten Halbversen durch das ganze Lied hindurch gleichartig. Sie sind ja alle möglichst kurz.

4a. Überliefert ist an der Spitze des Satzes גם כי. Das ist natürlich syntaktisch vollkommen richtig. Aber in einem poetischen Satze ist es nicht nötig. Die richtige Auffassung ergibt sich dem denkenden Hörer oder Leser ohne weiteres. — Mir ist die überlieferte Gestalt des zweiten Halbverses verdächtig. 𝔊 übersetzt am Ende κακά. Das weist auf ein רָעֹת hin. 𝔖 scheint רָעָה vorauszusetzen (בישתא). Lesen wir mit 𝔖: לא אירא רעה, so scheint mir die rhythmische Seite dieses Halbverses auch erheblich zu gewinnen. Die Zurückziehung des Accents, um den hier logisch nicht zu rechtfertigenden Zusammenstoß der beiden Hochtöne zu vermeiden, ist dann unnötig, und die unmittelbare Aufeinanderfolge der beiden nahezu gleichlautenden Silben רא und רע wirkt auch viel weniger hart, eben weil die Silbe רא mit Hochton gesprochen wird, während die Silbe רע in die Senkung fällt, ja, das ע von רָ abgelöst und zum Anlaut der letzten Silbe gemacht wird, also das rhythmische Gewicht des Hochtons ganz auf die Silbe עָה gelegt und damit die Silbe רָ noch mehr geschwächt wird. Es könnte sich also wohl empfehlen, diese Lesart oben einzusetzen. Ich unterlasse es, weil auch der überlieferte Text rhythmisch möglich ist.

4b. Diese Worte leiten über zu dem, was in der nächsten Strophe gesagt wird. Aber sie fallen außerhalb des strophischen Aufbaus, und so, wie sie überliefert sind, lassen sie sich auch nicht einmal dem im Liede herrschenden Versschema anpassen. Wenigstens ist dies in dem überlieferten Wortlaut unmöglich. Schwerlich wird jemand den glossatorischen Charakter des Satzes leugnen. — ינחמני, vom Stock und Stab ausgesagt, ist auffällig, aber nicht unmöglich. Wenn man auf v. 2b zurück-

blickt, könnte man allerdings als Lesart יְנִיחוּנִי vermuten (vgl. ähnlich Gen. 5, 29 ינחמני, wo 𝕲 noch richtig יניחני bietet).

5[b]. 𝕸 כּוֹסִי רְוָיָה, aber das ist im Anschluß an den vorausgehenden Satz recht auffällig. Freilich gebe ich zu, daß die im Text vorgeschlagene, an sich sehr leichte Textänderung sprachlich ihre Schwierigkeiten hat. Formell würde sie im Parallelismus nicht übel sein.

6[b]. 𝕸 liest וְשַׁבְתִּי, aber das ist sicher falsch. Es ist mit den Versionen (vgl. Kittel, Bibl. hebr.) zunächst וְיָשַׁבְתִּי zu lesen. Das ו fehlt jedoch am Versanfang besser; aber es ist darum die Verbalform syntaktisch nicht anders zu verstehen. Das Perfekt ist aoristisch und zugleich futurisch gemeint, wie ja nach dem Zusammenhang des ganzen Liedes nicht zweifelhaft sein kann.

*

Psalm XXIV.

Dieser Psalm zerfällt wieder in zwei Lieder, die ursprünglich gar nichts miteinander zu tun haben. Ihre Zusammenstellung läßt sich auch nur aus dem Zusammenhang des Liederbuches ganz verstehen. Die Hauptgedanken beider Sonderlieder finden in den vorausgehenden Psalmen mancherlei Anknüpfungspunkte. Daß Jahwe der Herr des Universums ist, ihm also alle Völker huldigen müssen, ist ein Gedanke, der am Schluß von Ps. 22 uns begegnete, und daß nur wahrhaft fromme und herzenslautere Menschen berufen sind, seine Gemeinschaft zu suchen, daß nur sie das Recht haben, auf seinen Segen zu hoffen, auch das sind Gedanken, die in Ps. 19, aber auch in andern Liedern, deutlich und nachdrücklich ausgesprochen wurden. Auf die enge Gedankenverknüpfung mit Ps. 23 brauche ich ja wohl kaum ausdrücklich hinzuweisen. Der Hinweis auf das Weilen des Frommen in Jahwes Haus in 23, 6 bietet nicht nur den unmittelbaren Anlaß, Strophe 2 und 3 des Ps. 24 hier anzuschließen, sondern auch für die Anfügung des zweiten Sonderliedes. Für den Autor des Liederbuches dürfte in diesem Liede das Hauptgewicht auf der je letzten Verszeile ruhen, auf dem Bekenntnis zu Jahwe als dem im Tempel wohnenden, allmächtigen Kriegsmann, dem Herrn der Heerscharen, dem „Könige der Herrlichkeit“. In all’ den zuletzt vorausgegangenen Liedern in ihrer vom Autor des Liederbuches ausgegangenen Gestalt erkannten wir ja, daß die vorausgesetzte Gegenwart eine Zeit der Drangsal, vielfacher und gefährlicher Anfeindung war. Selbst in dem sonst nur Frieden und Glück atmenden Ps. 23 läßt uns jetzt die dritte Strophe empfinden, daß die glückliche Herde Jahwes noch Dränger um sich hat. Aber die wahrhaft treuen Jahweknechte wissen sich sicher in seinem Schutz. Er zieht für sie zu Felde, und er gibt ihnen die Freude, ihm zuzujubeln, wenn er zu seinem Palaste heimkehrt von dem Siege über seine und seines Volkes Feinde. So fehlt es also nicht an genügenden sachlichen Verbindungsfäden zwischen Ps. 24 in

seiner gegenwärtigen Gestalt und den ihm im Liederbuche vorausgehenden Psalmen.

Es ist der Gedanke ausgesprochen worden (Duhm), auch die erste Strophe (v. 1. 2) stelle ein besonderes Liedfragment dar, das ursprünglich weder mit den zwei Strophen v. 3—6, noch mit dem Liede v. 7ff. in Verbindung stand. Das ist vielleicht richtig. Dann würden wir also in Ps. 24 eine Kompilation aus drei Stücken verschiedener Herkunft besitzen. Aber an sich ist es natürlich auch nicht unmöglich, daß diese Strophe von Anfang an mit den beiden folgenden zusammengehörte. Es liegt doch der israelitisch-jüdischen Frömmigkeit gar nicht fern, nicht bloß die Gewißheit des Glaubens an und der Hoffnungen auf göttliche Segenshilfe, sondern auch die moralischen Mahnungen und Überzeugungen, die die notwendige Grundlage für die Zuversicht auf Jahwes Gnade bilden, durch die Erinnerung daran zu motivieren und zu verstärken, daß Jahwe der Schöpfer und Herr der Welt und alles Weltgeschehens ist, daß also niemand sich seinem Willen entziehen kann. Als besonders deutliches Beispiel hierfür läßt sich die deuterojesajanische Prophetie geltend machen, aber nicht sie allein. Ich möchte also doch nicht ohne weiteres jenem Urteil über die erste Strophe zustimmen.

Die rhythmische und strophische Gliederung des ersten Sonderliedes (v. 1—6) ist unzweifelhaft klar. Die Verszeilen sind gleichhebig nach dem Schema 3 : 3. — Das gleiche Versschema finden wir auch im zweiten Sonderliede. Zweifellos haben die Halbverse auch hier je drei Hebungen. Über die strophische Gliederung kann man m. E. auch nicht wohl im Zweifel sein. Wir haben hier die seltene, aber doch auch sonst im alten Testamente nicht unbelegbare Erscheinung von Dreizeilern. Die Richtigkeit dieser strophischen Auffassung ergibt sich aus dem unzweideutigen rhythmischen Charakter der einzelnen Verszeilen. Diese sind zweifellos zweigliedrig (bikolisch), d. h. sie bestehen aus zwei Halbversen, die sachlich und formell im poetischen Sinne vollkommen einander parallel sind. Das wird jeder zugeben, der die beiden Hälften einer jeden Verszeile, wie sie im Texte hingestellt sind, daraufhin genau ansieht. — Allerdings die masoretische Satzabteilung bietet Zweizeiler mit dreigliedrigen (trikolischen) Verszeilen. So liest man die Verse daher auch in Kittels Bibl. hebr. An sich ist diese Auffassung der rhythmischen und strophischen Auffassung nicht unmöglich. Es gibt solche dreigliedrige Verszeilen. Aber hier steht dieser Auffassung m. E. der Parallelismus der Glieder, auf den ich vorhin aufmerksam machte, ernstlichst im Wege. Ich bleibe daher bei der Gliederung, wie sie im Texte geboten ist.

Dieses zweite Lied ist liturgischen Charakters. Ich halte die Ansicht für richtig, die in ihm ein Lied zur Tempelweihfeier erblickt

(es braucht freilich darum nicht erst aus der Makkabäerzeit abgeleitet zu werden). Diese Auffassung schließt freilich nicht aus, daß das Lied selbst ursprünglich gedichtet ist zum Gebrauch bei der Rückkehr der heil. Lade aus dem Felde, daß es also seine sachliche Parallele in den uralten Sprüchen Num. 10, 35. 36 haben würde. Gerade die Bezeichnung Jahwes als des Herrn der Heerscharen, als des Kriegshelden, würde dazu stimmen, vgl. die Benennung der heiligen Lade 1 Sam. 4, 4. — Wie das Lied bei der Tempelfeier vorgetragen wurde und von wem, läßt sich natürlich nicht mehr sicher sagen. Vielleicht haben wir an einen levitischen Doppelchor zu denken. Vielleicht sangen zunächst beide Chöre zusammen die Aufforderung an die Thore (v. 7^a und 9^a), dann hob der eine Chor an mit der Ankündigung, daß der „König der Herrlichkeit“ einziehen wolle, v. 7^b und 9^b und der zweite Chor antwortete mit der Frage v. 8^a und 10^a. Beide Chöre zusammen gaben dann die jubelnde, vielleicht von schmetternder Musik begleitete Antwort v. 8^b und 10^b. Natürlich soll das nicht mehr als eine Vermutung sein.

1. 𝔐 הארץ, aber der Artikel unpoetisch und schwerlich ursprünglich, vgl. die indeterminierten Substantive in v. 2 (תבל beweist natürlich nichts).

2. Am Ende liest 𝔐 יכוננה, aber das Imperfekt ist hier nicht am Platze (die Versionen scheinen es nicht gelesen zu haben), es muß natürlich Perfekt gelesen werden. Das י von יסדה dürfte irrtümlich die Schreibung 'יכונ herbeigeführt haben. — Übrigens mache ich darauf aufmerksam, daß bei der richtigen Lesung von כוננה alle vier Halbverse der Strophe auf die gleiche Silbe ָ—ה ausgehen.

3. Aus rhythmischem Grunde habe ich מי זה geschrieben (𝔖 hat מנו, aber das braucht nicht ohne weiteres für meine Korrektur zu sprechen). Der erste Hochton liegt in allen diesen Verszeilen auf der zweiten Silbe. Statt מי זה könnte auch מי הוא dagestanden haben. זה oder הוא (in der Form הא?) muß beim Abschreiben übersehen worden sein. Paläographisch ließe sich das allenfalls begreifen. — Im zweiten Halbvers will 𝔐 ומי יקום als rhythmische Einheit aufgefaßt wissen. Geschieht das, dann bietet der überlieferte Text dieses Halbverses auch nur drei Hebungen. Für die Ursprünglichkeit dieses Textes spricht das starke Herausklingen des dreimaligen ק. Man beachte auch den Fortschritt von der heller tönenden Lautreihe im ersten Halbverse zu den überwiegenden starken und dunklen Lauten im zweiten Halbverse. Das Gewicht und der Ernst der Frage gewinnen so auch von rhythmischer Seite an Nachdruck.

4. Natürlich ist das überlieferte אשר vor לא נשא prosaisch und nicht ursprünglich. — Ebenso schießt das letzte Sätzchen 'ולא נש rhythmisch über und ist sicher Zusatz. Es gibt eine bestimmte Sünde an, die der zu Jahwe sich Bekennende besonders meiden muß. Aber im ursprünglichen Texte der Verszeile selbst sollte nur im allgemeinen hingewiesen werden auf die von Jahwe geforderte Reinheit der Gesinnung (des Herzens), des Wollens (לא נשא וג') und des Handelns (נקי כ'), die allein vor Jahwe zu erscheinen erlaube und Anwartschaft gebe, auf seinen Segen zu hoffen.

6. Im überlieferten (auch von $𝔊^B$𝔖 etc. vertretenen) Texte des ersten Halbverses haben wir eine Hebung zu wenig. Die hexaplarische Rezension 𝔊's ($𝔖^h$, vgl. Kittel, Bibl. hebr.) bietet die oben aufgenommene Lesart, und sie dürfte wirklich die ursprüngliche sein. — Im zweiten Halbvers liest 𝔐: מבקשי פניך יעקב. Das kann schon aus sachlichen Gründen nicht richtig sein. Die Versionen bieten mit Recht vor

יעקב noch אלהי. Aber lesen wir dies dazu, so hat der zweite Halbvers vier Hebungen. Ich tilge פניך. Es dürfte der Zusatz eines Lesers sein, der die ja gar nicht seltene Redewendung „das Antlitz Jahwes suchen" im Sinne hatte. Vielleicht aber war er direkt beeinflußt von Ps. 27, 8, wo im überlieferten Text der Ausdruck zweimal vorkommt.

*

7ᵇ. 𝔐 ויבוא, aber ו ist zu streichen. — Hier möchte ich glauben, daß der Artikel (ebenso in v. 8ᵃ und v. 9ᵇ. 10ᵃ) in der Verbindung מלך הכבוד ursprünglich sei. Er verhindert das übelklingende Zusammentreffen der beiden כ. Ein sachlicher Grund liegt sonst nicht vor, hier im poetischen Satze den Artikel anzuwenden. M. E. ist es nur die Forderung rhythmischen Wohllauts, die hier 'הכ zu schreiben geboten hat oder gebietet.

9ᵃ. 𝔐 hat hier auch im zweiten Halbverse ושאו, aber bei der sonst in diesen beiden Strophen uns begegnenden Gleichheit des Wortlauts ist es m. E. nicht zweifelhaft, daß nur ein Schreibfehler vorliegt und wir genau so lesen müssen, wie in v. 7ᵃ.

9ᵇ. 𝔐 ויבא, aber s. zu v. 7ᵇ.

10ᵃ. 𝔐 מי הוא זה. Eins der beiden Demonstrative ist zu viel. Entweder müssen wir מי הוא oder מי זה lesen. Ich ziehe letzteres wegen der Gleichheit mit v. 8ᵃ vor. Wir haben hier wohl nur den Schreibfehler eines Abschreibers.

10ᵇ. Aus rhythmischem Grunde muß hier im ersten Halbvers אלהי eingefügt werden, das im überlieferten Text fehlt. Die häufige kurze Form der Benennung Jahwes als יהוה צבאות hat den Schreibfehler — etwas anderes ist es auch hier nicht — herbeigeführt. — Im zweiten Halbvers ist überliefert: הוא מלך הכבוד. Aber das genügt dem Rhythmus schwerlich. M. E. ist auch hier, wie v. 8ᵇ, statt הוא einfach יהוה einzusetzen. Vielleicht stellt הוא nur eine Verderbnis von יהוה dar. Möglich freilich ist auch, daß הוא wirklich hier ursprünglich und יהוה davor nur irrtümlicherweise weggelassen oder durch Abschreibeversehen weggefallen ist. Aber יהוה hat m. E. hier sicher nicht gefehlt. Das lehrt der Charakter der Sätze dieser Strophen überall, deren Gewicht ja teilweise geradezu in der Wiederholung derselben Worte beruht. Man könnte den Halbvers rhythmisch ohne Anstoß auch so lesen: יהוה́ הוא מ́לך הכבו́ד. Ich habe mich für die einfachere Form des Satzes entschieden.

*

Psalm XXV.

Der akrostichische Charakter dieses Liedes ist mit zwei Ausnahmen noch rein erhalten. Im hebräischen Text vermissen wir die ו- und ק-Verszeile. Erstere läßt sich vielleicht wiederherstellen; letztere ist gewiß in einem der jetzt vorhandenen zwei ר-Verse wiederzufinden. Eine glatte Gedankenentwicklung darf man in einem solchen Liede nicht ohne weiteres suchen. Der Zwang des Alphabets erschwert es dem Dichter natürlich in hohem Maße, Anforderungen solcher Art, die man an eine Dichtung sonst wohl stellen darf, auch nur einigermaßen zu genügen. Selbst vor Wiederholungen derselben Gedanken, wenn auch in etwas anderer Form, kann er sich kaum hüten. Besonders schwierig gestaltet sich all' dies, wenn jede einzelne Verszeile,

wie in dem vorliegenden Psalm, unter den akrostichischen Zwang gestellt wird. Da liegt die Gefahr sehr nahe, daß die einzelnen Verszeilen eher das Gepräge von Sentenzen als von Gliedern einer poetischen Gedankenentwicklung erhalten. Auch kann man kaum in einem solchen Liede eine strophische Gliederung der Art erwarten, wie sie sonst zum Wesen der hebräischen Dichtung gehört. Und doch läßt sich, sieht man genauer zu, nicht verkennen, daß auch in Ps. 25 immer je zwei Verszeilen inhaltlich sich mehr oder weniger eng zusammenschließen. Man wird dies leicht als richtig anerkennen, wenn man die Zweizeiler, wie sie im Text dargeboten werden, daraufhin genau überlegt.

Das rhythmische Schema des Liedes kann m. E. nicht zweifelhaft sein. Es sind ungleichhebige Verse nach dem Schema 3 : 2 beabsichtigt, und zu einem guten Teil sind sie auch noch wohl erhalten, oder es lassen sich störende Elemente doch ohne Mühe als Eindringlinge erkennen. Auch der rhythmische Charakter des Eingangs der Verszeilen ist mit nur ein paar Ausnahmen überall gleichartig. Der Aufstieg zum ersten Hochton beträgt nur eine Silbe. Die Abweichungen davon finden sich in v. 5a. 8 (in 𝔐 und 𝔊). 10. 14. 21. Ein Teil davon läßt sich noch auf kritischem Wege plausibel beseitigen, und die Zahl der nicht mit einiger Sicherheit zu korrigierenden Abweichungen ist verschwindend gering. Weiteres hierzu wird unten zu sagen sein.

Das Lied schließt mit einer Verszeile, die nicht zu seinem eigentlichen Texte gehört. Diese Verszeile eignet das, was das selbstverständlich individuell gemeinte „Ich" vorher für sich erbeten hat, Israel als Gesamtheit zu. Sie ist schwerlich von dem Dichter des Liedes schon beigefügt. Wir sind wohl berechtigt, diese Bitte für Israel im ganzen auf die Hand desjenigen zurückzuführen, der den Psalm in das Liederbuch einfügte. Die ihn mit den letzten vorausgehenden Psalmen verknüpfenden Verbindungslinien lassen sich leicht herausfinden. Daß der Verfasser dieser letzten Verszeile nicht mit dem Dichter des Liedes identisch ist, läßt sich eigentlich schon daraus entnehmen, daß diese Verszeile außerhalb des Akrostichs steht, sodann aber auch daraus, daß hier der Gottesname אלהים gebraucht ist, während im Liede selbst überall יהוה begegnet. Allerdings hat man (de Lagarde) vermutet, der Gebrauch von אלהים könnte hier absichtlich sein, es sei möglich, daß der Dichter des Liedes hier seinen eigenen Namen habe anbringen wollen. Dieser Name sei in den Konsonanten פדהאל zu suchen. Der Personenname פְּדָהאֵל kommt tatsächlich vor, vgl. Num 34, 28; häufiger ist allerdings die Form פְּדָיָהוּ oder פְּדָיָה. Diese Form des Namens könnten wir nach der gleichen Vermutung ebenfalls in einer Verszeile, die am Ende eines anderen

alphabetischen Liedes und auch außerhalb des Akrostichs steht, angedeutet finden, nämlich Ps. 34, 23. Träfe diese Vermutung zu, so würde man natürlich den Verfasser dieser Schlußverszeile mit dem Dichter des Liedes selbst für identisch halten können. Indes, mir will diese Vermutung doch recht gewagt erscheinen, umsomehr, als wir ja bisher eine reiche Fülle von Tatsachen kennen gelernt haben, die beweisen, daß von dem Autor des Liederbuchs, nicht selten freilich auch erst von den Händen frommer Leser und Benutzer des Liederbuchs, derartige Sätze hinzugefügt wurden, um ein bestimmtes religiöses, didaktisches Bedürfnis zu befriedigen.

1. Hier ist zweifellos eine Verschiebung im Wortlaut der Verszeile eingetreten. Zunächst ist zweifellos אלהי vom Anfang des v. 2 mit 𝔊 zu v. 1 zu ziehen. Das Alphabet verbietet ja schon die Verbindung des Worts mit v. 2. Aber unnatürlich bleibt die rhythmische Gestalt der Verszeile auch dann noch. Die Cäsur müßte in 𝔐 zwischen נפשי und אשא fallen. Sie würde also zwei eng zusammengehörige Worte auseinanderreißen. Das aber widerspricht einem guten Versbau. Gehört אלהי aber zu v. 1, und daran ist nicht zu zweifeln, so ist es auch nicht wahrscheinlich, daß es ursprünglich schon so von יהוה getrennt gewesen sein sollte, wie es jetzt im überlieferten Texte der Fall ist. Ich halte es daher nicht für eine Kühnheit, sondern für eine selbstverständliche Notwendigkeit, יהוה mit אלהי wieder zusammenzubringen, und so haben wir dann eine tadellose Verszeile.

2. 𝔐 יעלצו. Dies aber wird sonst nicht mit ל verbunden. 𝔊 scheint das Richtige zu haben: καταγελασάτωσάν μου. לעג hat auch ל nach sich. Es scheint aber, als hätte 𝔊, auch 𝔖, לי vor איבי gelesen. Dort würde es natürlich ebensogut stehen und rhythmisch ebenso wohllauten.

3. Der zweite Halbvers lautet in 𝔐 יבשו הבוגדים ריקם. Das ist Prosa. Auch ist ריקם nicht ganz leicht zu erklären. Im Parallelismus der Halbverse muß man hier auch eine direkte Beziehung auf das göttliche „Du“ erwarten, dem קויך entsprechend. Der Artikel in 'הבג ist auch schwerlich ursprünglich. Ich glaube, der Vers hat ursprünglich so, wie im Texte vorgeschlagen, gelautet. Die Entstehung des ריקם denke ich mir so. Unter dem Einfluß der letzten Konsonanten von בוגדים (man beachte die große formale Ähnlichkeit von ד und ב und ר) drang hinter ב von בך ein י ein, und da das so gestaltete Wort ביך nichts war, so korrigierte man es zu ריקם, das sich allenfalls sachlich mit בוגדים vereinigen ließ.

5ª. כי אתה am Anfang des zweiten Halbverses ist höchst überflüssiger Zusatz. 'אל' ישׁ als Vokativ drückt ja viel kräftiger aus, was gesagt sein soll. — Der Eingang der Verszeile in 𝔐 ist, wie oben schon bemerkt wurde, rhythmisch unregelmäßig. הדריכני hat zwei volltönende Silben vor dem ersten Hochton. Aber ist das Wort hier wirklich ursprünglich? Da ולמדני nicht, wie man gemeint hat, zu tilgen ist, als sei es durch Schreibfehler unter der Einwirkung desselben Wortes am Ende von v. 4 eingedrungen, da vielmehr der Rhythmus seine Beibehaltung und die Streichung der beiden folgenden Worte fordert, so darf man wohl fragen, ob nicht die Logik Einspruch erhebe gegen die Richtigkeit des הדריכני, Man sollte das למדני doch wohl logisch vor dem הדריכני erwarten. Nun beachte man aber das darüber stehende, v. 4 beginnende Wort. Wäre es undenkbar, daß von dem דרכיך ein irreführender Einfluß auf den Anfang von v. 5ª ausgegangen sei und die Umgestaltung eines vielleicht nicht ganz unähnlichen Wortes zu הדריכני bewirkt habe? Nehmen wir nun einmal an, das ursprüngliche Wort dort habe הוֹרֵינִי (zu י beim Imperativ vgl. Ges.-Kautzsch, Gramm.[27] § 75 mm) = „unterweise mich“ (zu בְּ cf. Ps. 32, 8)

gelautet, wäre es nicht sehr leicht begreiflich, daß unter jenem Einfluß von v. 4 her aus diesem Worte ein הדריכני wurde? Man wird auch um des folgenden למדני willen zugeben, daß הוריני (oder הוֹרֵנִי) sachlich besser in den Halbvers paßt, denn למדני, das eigentlich „an etwas gewöhnen" heißt, schließt sich jedenfalls vortrefflich an ein הורני an. Auch dieser Verseingang hat, wenn wir so lesen, nur eine Silbe vor dem ersten Hochton. Auch das fällt ins Gewicht. Ich nehme daher keinen Anstand, die Korrektur in den Text aufzunehmen.

5ᵇ. Die ו-Verszeile fehlt merkwürdigerweise auch in Ps. 34. Aber das kann nicht beweisen, daß sie auch in unserem Liede immer gefehlt hat. Das ist um so weniger wahrscheinlich, als wir in v. 5 noch einen Satz antreffen, der rhythmisch einen guten ersten Halbvers bilden würde, jetzt aber zwischen der ה- und ז-Verszeile vollkommen in der Luft schwebt. Der Satz beginnt in 𝔐 aber mit א (אותך), dagegen haben 𝔊 und 𝔖 ein ו davor ausgedrückt, und warum sollte das nicht irrtümlich weggefallen sein können? Man wird auch anerkennen, daß der Inhalt des Satzes sich sachlich ganz trefflich mit v. 5^a verbindet, womit er bei strophischer Gliederung wirklich zusammengenommen werden muß. Ich sehe daher keinen Grund, diesen Halbvers nicht um jenes ו zu vermehren und ihn nicht als ersten Halbvers der ו-Verszeile zu betrachten. — Aber dann fehlt uns der zweite Halbvers. Nun ist v. 7 überfüllt, und ich glaube, wir dürfen unsere Lücke von dort her ausfüllen. Ich habe das im Texte getan. Die Einfügung der aus v. 7 aufgenommenen Worte, die sich inhaltlich ganz vortrefflich zu dem zweiten Halbverse von v. 5^a gesellen, empfiehlt sich auch darum, weil sie dann in v. 6 der nächsten Strophe in ähnlicher Weise eine Wiederaufnahme erfahren, wie למדני im Anfang der mit v. 5^a beginnenden nächsten Strophe. — Statt כל היום schreiben wir auch besser כל יום.

6. In $𝔊^B$ fehlt zwar יהוה, aber ich glaube nicht, daß wir diesen Vokativ streichen dürfen, dagegen ist וחסדיך wirklich überflüssig, eben weil es in רחמיך schon enthalten ist. Im syrischen Text steht das Wort übrigens auch ganz am Ende des Verses, hinter מעולם an Stelle des hebr. המה. Das kann m. E. wenigstens beweisen, daß die Heimatberechtigung des Wortes an der Stelle, wo es 𝔐 bietet, recht zweifelhaft ist. Der Rhythmus wird gut, wenn wir es streichen. — Ob der zweite Halbvers wirklich ursprünglich ist? Gewiß läßt sich ein guter Sinn mit ihm verbinden, aber sonderbar bleibt es doch, daß zur Motivierung der Aufforderung im ersten Halbverse Jahwe daran erinnert wird, daß seine Barmherzigkeit מעולם sei. Allerdings wird מֵעולם von allen Zeugen geboten, aber, wie schon bemerkt, in Bezug auf המה weicht 𝔖 ab. Sollte er recht haben, wenn er חסדיך hier liest? Im parallelen Halbvers würde das Wort ja vortrefflich dem רחמיך gegenüberstehen. Von 𝔖 aus drängt sich mir eine Vermutung auf, die ich nicht unterdrücken darf, auch wenn ich sie nicht ohne weiteres in den Text aufnehmen mag. Sollte der Halbvers ursprünglich etwa תְּמַלֵּא חֲסָדֶיךָ (oder auch nur חַסְדְּךָ) gelautet haben? כי müßte dann auch als Zusatz gestrichen werden, der erst notwendig wurde, als die Textverderbnis eingetreten war. Der Sinn des Sätzchens würde jedenfalls in die Verszeile recht gut passen.

7. ופשעי ist mit 𝔖 zu tilgen; es stört den Rhythmus, nimmt sich aber auch nach ח׳ נעורי etwas sonderbar aus. — אתה, das 𝔐 hinter dem nach v. 5^b versetzten Sätzchen bietet, fehlt in 𝔊 und 𝔖 und verdankt offenbar irgendeinem Schreibfehler sein Dasein. Ebenso ist am Ende יהוה (𝔖 übersetzt, als habe er אלהים gelesen) zu streichen. — Die Versetzung der Worte aus dem ursprünglichen v. 5^b mitten in v. 7 läßt sich aus dem Inhalt von v. 7^a einigermaßen begreifen. — Wird hier Gott gebeten, der Sünden der Jugend nicht zu gedenken, nämlich um sie noch im Alter zu strafen, so drängte sich leicht einem Leser die gegensätzliche Bitte auf, Gott möge bei seiner Erinnerung vielmehr sich von seiner Güte und Gnade leiten lassen, und

dieser Bitte gibt das eingefügte Sätzchen ja schönen Ausdruck. Übrigens erinnert das Sätzchen lebhaft an Jer. 2, 2.

8. 𝔐 und 𝔊 lesen am Anfang טוב וישר. Damit würde also die erste Silbe gleich den Hochton erhalten und von dem Rhythmus des Verseingangs im Liede sonst abweichen. 𝔖 übersetzt, als habe er טוב הוא gelesen. Da dies grammatisch vortrefflich ist und zugleich damit die rhythmische Unregelmäßigkeit beseitigt wird, so zweifle ich nicht daran, daß das wirklich die ursprüngliche Lesart war, und setze הוא ohne Bedenken ein. — על כן ist natürlich prosaisch. – Statt חַטָּאִים lesen wir besser חֹטְאִים (Bickell) d. h. „die in die Irre Gehenden". בדרך dürfte eine Glosse zu 'חט sein. Jedenfalls ist der Beisatz zu 'חט nicht nötig, und da das rhythmische Schema nicht mehr zweifelhaft sein kann, so ist auch um seinetwillen das Wort zu streichen. Vielleicht beruht es zuletzt auch nur auf einer Doppelschreibung des folgenden Wortes ידרך.

9. 𝔐 liest יַדְרֵךְ, aber der Jussiv ist hier nicht angebracht. Lies daher יַדְרִךְ. — Im zweiten Halbvers ist ענוים jedenfalls Eindringling vom ersten Halbvers her. Richtig dürfte davon nur das Schluß-ם sein, das wir als Suffix mit dem Verbum zu verbinden haben: וִילַמְּדֵם. — V. 8 und 9 bieten eine inhaltlich in sich wohl abgeschlossene vortreffliche Strophe.

10. Hier sind חסד ו Zusatz oder, wenn חסד ursprünglich sein sollte, so muß ואמת zugesetzt sein. Ebenso ist ועדתיו eine überflüssige Erweiterung des בריתו, wobei man selbstverständlich an die Bundesverpflichtungen, die göttlichen „Zeugnisse", denkt. — Der Verseingang bietet zwei volltönende Silben bis zum ersten Hochton. Die Versionen haben auch so gelesen. Sollte der Text so ursprünglich sein, dann müßte man hier sagen, der Zwang des Akrostichons habe allein die rhythmische Abweichung verschuldet. Jedenfalls sehe ich keine Möglichkeit, eine andere Lesart zu finden, wenn man an dem Lautbilde des überlieferten Textes im wesentlichen festhalten will. Beseitigt würde die Unregelmäßigkeit, wenn wir כל אֹ֫רַח lesen könnten. Man müßte dann annehmen, daß die Pluralform des Namens irrtümlich eingedrungen. Denkbar wäre das, weil der Plural ארחות recht oft vorkommt. Aus sachlichen oder sprachlichen Gründen ließe sich gegen eine solche Lesart auch nichts einwenden. Die Möglichkeit, so zu lesen, läßt natürlich die rhythmische Unregelmäßigkeit im überlieferten Texte auch in einem milderen Lichte erscheinen.

11. Die Worte am Ende sind überflüssige Glosse zu לעוני. Sie soll nur Jahwes Gnade in hellerem Lichte erstrahlen lassen. — 𝔐 (auch 𝔊) lesen וסלחת. Dies ו macht, auch wenn es allenfalls nach Ges.-Kautzsch § 112 nn erklärt werden kann, doch Schwierigkeiten, wenn man v. 11 mit v. 10, womit er strophisch zusammengehört, auch inhaltlich in Beziehung bringt. Denn von v. 10 her sollte man in v. 11 die Mitteilung der Tatsache erwarten, daß Jahwe sich als das erwiesen hat, was v. 10 von ihm ausgesagt wird. Das aber würde geschehen, wenn wir, wie im Text vorgeschlagen, bloß סלחת lesen. Übrigens ist die direkte Anrede an Jahwe in v. 11 auffällig, weil vorher v. 8. 9 und dann auch wieder v. 12—15 von ihm indirekt geredet wird, aber ursprünglich kann der Vers in dieser Gestalt darum doch sein.

12. Man könnte den ersten Halbvers auch in seiner überlieferten Gestalt rhythmisch nach dem Schema des Liedes lesen, müßte dann aber ירא יהוה als rhythmische Einheit auffassen und unter einen Hochton stellen. Aber gerade auf ירא liegt nach meinem Gefühl in diesem Satze der Nachdruck. Von dem, der Jahwe fürchtet, soll ausgesagt werden, was hernach in v. 13 steht. Nicht gerade poetisch wirkt auch die Form האיש, wenngleich die Einsilbigkeit des Wortes hier die Setzung des Artikels nötig machte, wenn sich איש nicht rhythmisch eng mit מי זה verbinden sollte. M. E. ist האיש eingefügt. — Der zweite Halbvers lautet in 𝔐: יוֹרֶנּוּ בְּדֶרֶךְ יִבְחָר, d. h.: „den er (Jahwe) unterweist über den Weg, den er erwählen soll". Das ist

natürlich, für sich betrachtet, ein sinnreicher Satz, nur will er nicht recht als Parallelsatz zum ersten Halbvers passen. Von diesem aus erwartet man vielmehr einen zweiten, dem ירא יהוה entsprechenden Prädikatsatz zu מי זה. Außerdem hat der zweite Halbvers in 𝔐 drei Hebungen, während er nur zwei haben darf. Es ist יורנו zu streichen. Ob es von jemand mit Bedacht zugesetzt ist (das ließe sich denken, wenn wir voraussetzen, er habe בדרך vorgefunden, also mit Verlust des Suffixes, denn dieser konnte dazu führen, יבחר relativisch mit בדרך zu verbinden), oder ob dazu eine irrtümliche Doppelschreibung etwa des ja ungefähr ähnlich aussehenden בדרכו — oder des vorhergehenden יהוה — mitgewirkt hat, das muß unentschieden bleiben. Jedenfalls aber ist das Wort zu tilgen und dann בְּדַרְכּוֹ zu lesen. Das schließt sich sachlich untadelig an den ersten Halbvers an und bildet als Relativsatz parallel dem ירא יהוה ein zweites Prädikat zu מי זה: „der da seinen (Jahwes) Weg erwählt“ (auch die Verbindung von בחר mit ב ist dem überwiegenden Sprachgebrauch gemäß).

13. 𝔊 liest im Anfang ἐν ἀγαθοῖς. Ob er בְּטוֹבֹת vorfand? ת könnte ja wegen des folgenden ת ausgefallen sein. Vielleicht würde die pluralische Lesart kräftiger sein, aber der Sinn wird nicht verändert. — Im zweiten Halbvers ist eine Hebung zu viel. Es ist auch leicht verständlich, daß jemand זרעו hinzusetzte. Gerade in der notreichen Gegenwart der späteren jüdischen Gemeinde, die in dem Liederbuche uns bisher schon so oft in den Zusätzen und Einschüben entgegentrat, konnte es einem frommen Leser nahe liegen, זרעו einzufügen, so daß der Satz dann sagte, dem lebenden Frommen bleibt nichts, als sich des stillen Glückes des Herzens zu erfreuen, dagegen seine Nachkommenschaft wird — des ist der Glaube sicher — der unermeßlichen Herrlichkeit teilhaftig werden, die in dem יירש ארץ angedeutet ist. Der Dichter aber hat nur ויירש ארץ geschrieben, und Subjekt ist dazu natürlich der in v. 12 geschilderte Fromme. — Übrigens haben wir hier bei v. 12. 13 ganz deutlich die strophische Zusammenschließung der Verszeilen.

14. Der Eingang der Verszeile zeigt in 𝔐 wieder eine rhythmische Unregelmäßigkeit. Auch hier wie in v. 8 des 𝔐 sind wir genötigt, die Verszeile gleich mit der Hochtonsilbe zu beginnen. Aber ist das wirklich ursprünglich? Ich glaube nicht. Mir scheint סוד recht verdächtig. Zwar läßt sich das Wort recht gut so deuten, daß es in den Satz paßt, ja, es läßt zu, recht Geheimnisvolles dahinter versteckt zu sehen (Duhm). Aber sieht man auf den strophisch dazugehörigen v. 15, überhaupt auf die inhaltliche Umgebung, so erwartet man hier solch' mysteriöse Andeutungen gar nicht. Allerdings findet das Wort סוד eine gewisse Stütze an dem jetzt parallelen בריתו. Indes, der zweite Halbvers ist selbst auch so sonderbar, daß man an seiner Ursprünglichkeit zu zweifeln alle Ursache hat, und ich bin überzeugt, daß auch in seinen zwei Worten starke Verderbnisse stecken. Nun kommt zu Hilfe die Lesart 𝔊's. Sie lautet: κραταίωμα κύριος τῶν φοβουμένων αὐτὸν, daneben steht in cod. B noch die Variante καὶ τὸ ὄνομα κυρίου τ. φ. α. (in cod. Sin. fehlt sie mit Recht). Dies καὶ τὸ ὄνομα ist aber nichts als eine verderbte Lesart statt jenes κραταίωμα; das genitivische κυρίου ist durch die neue Lesart bedingt. Jedenfalls hat 𝔊 nicht סוד gelesen, denn es wäre nicht abzusehen, wie er dies Wort mit κρατ. wiedergeben konnte. Er muß also wohl ein anderes Wort im hebr. Texte gelesen haben. Ein Wort mit ס als Anfangskonsonant muß es gewesen sein. Ich glaube, wir dürfen ein סַעַד statt סוד postulieren. Im biblischen Hebräisch kommt das Verbum סעד ja häufig gerade in dem Sinne vor, in dem der Grieche sein κρατ. gemeint hat: „Stütze“, Erquickung, Stärkung. Ein Nomen סַעַד ist allerdings im A. Test. nicht nachweisbar, aber im Neuhebräischen, auch im Aramäisch-Jüdischen findet sich ein Substantiv dieser oder doch ähnlicher Form. Lesen wir סַעַד, so fällt auch die rhythmische Unregelmäßigkeit, denn wir dürfen natürlich סעׂד betonen, und zugleich

erhalten wir einen Halbvers, dessen Inhalt rückwärts gut anschließt, insbesondere aber für v. 15 die notwendige Voraussetzung bietet.

Ist diese Lesung des ersten Halbverses richtig, dann haben wir auch schon einen Fingerzeig gewonnen, den zweiten Halbvers in Ordnung zu bringen. Der überlieferte Text kann wörtlich nur so verstanden werden: „und sein (Jahwes) Bund (= Bundesverheißung oder Bundespflicht, Bundesaufgabe) ist, sie zu lehren", allenfalls könnte auch בריתו als sachliches Objekt zu dem להודיעם gezogen werden, aber der Satz wäre doch sonderbar verrenkt. Warum sagte der Dichter dann nicht einfach ולהוד׳ בריתו? Sonst redet der Dichter nicht in so sonderbaren Sätzen, wie er es hier in v. 14 getan haben müßte, wenn der Text richtig überliefert wäre. 𝔖 übersetzt, als hätte er gelesen: ובריתו הודיעם. Aber das kann auch freie Wiedergabe des Verständnisses des Textes sein und braucht nicht zu beweisen, daß 𝔖 ל nicht in seinem Texte gefunden habe. Beachtet man nun das rhythmische Gesetz auch des sachlichen Parallelismus der Halbverse, so ist es von vornherein wahrscheinlich, daß die Form des Worts, das jetzt להודיעם lautet, ursprünglich dem ליראיו ähnlicher gewesen ist. Ursprünglich hat dort wohl לְיוֹדְעָיו gestanden. Ferner liegt nahe, von סער aus auch statt ובריתו etwas anderes und sachlich passenderes zu lesen. Ich schlage daher vor zu lesen וּגְבֻרָתוֹ. — Die ganze Verszeile gibt dann einen ganz vortrefflichen Sinn: „Erquickung (Stärkung) Jahwes wird denen zuteil, die ihn fürchten, und seine Kraft denen, die ihn kennen", und daran schließt sich dann ebenso vortrefflich v. 15, in dem der Redende sich als einen Mann bekennt, der Jahwe als Quell aller Kraft und Hilfe kennt und von ihm nun auch Hilfe in seiner besonderen Not erwartet. — Ich glaube, es ist nicht zu kühn, wenn ich die vorgeschlagenen Emendationen in den Text aufnehme. — Schließlich möchte ich nicht unterlassen, auch noch einen rhythmischen Grund für diese Gestalt der Verszeile ins Feld zu führen. Man beachte die lautlichen An- und Zusammenklänge, insbesondere das Zusammenklingen von עד in סעד und דע in ליודעיו. Auch dies kann für die Richtigkeit der Emendation zeugen.

15. Hier ist der zweite Halbvers stark überfüllt. כי הוא kann ohne weiteres als prosaisch wirkend gestrichen werden. Ebenso halte ich מרשת für eine Glosse. Lesen wir nur יוציא רגלי, so drückt damit, falls wir einfaches Imperfekt lesen, der Redende die Gewißheit aus, Jahwe werde ihn nicht vergeblich zu ihm aufschauen lassen; er werde sich auch an ihm als machtvolle Stütze (v. 14) bewähren; er werde seinen Füßen einen Ausweg schaffen aus der drangsalvollen Lage, in der er sich befindet und von der in dem nächsten Zweizeiler v. 16. 17 ja deutlich geredet wird: „er wird meine Füße ausgehen lassen" d. h. ihnen die Möglichkeit verschaffen hinauszugehen. Natürlich nötigt das einfache Sätzchen יוציא רגלי ohne weiteres zu der Vorstellung, daß die Füße durch irgend etwas behindert sind. Es bedarf also des מרשת nicht. — Übrigens halte ich es für möglich, daß sich מרשת selbst erst aus einem älteren חָפְשִׁי entwickelt hat. Paläographisch läßt sich dies leicht als mögliche Grundlage jenes Wortes erweisen. Die Verbindung יצא חפשי (oder auch לח׳) ist ja eine geläufige und eine hier natürlich sachlich besonders gut passende. Aber יצא allein kann dasselbe bedeuten, zumal in poetischer Sprache, vgl. nachher v. 17^b.

16. ועני dürfte nur erläuternde Glosse zu dem etwas ungewöhnlichen יחיד sein (zu letzterem vgl. Ps. 68, 7).

17. Die Verszeile schließt sich sachlich und formell eng mit v. 16 zusammen. Inhaltlich entsprechen die Halbverse allem Anschein nach in chiastischer Weise, so daß v. 17^a entsprechend v. 16^b nur die Schilderung der Notlage fortsetzt, während v. 17^b auf v. 16^a zurückgreift und die dort ausgesprochene allgemeine Bitte nun auf die besondere Notlage anwendet. 𝔐 bietet im ersten Halbverse הִרְחִיבוּ, aber das paßt jedenfalls so nicht, was immer man als Subjekt zum Verbum nehmen mag.

Man hat mehrere Korrekturen vorgeschlagen, die ich mir nicht aneignen kann. הִרְהִיבוּ (Baethgen), nach Cant. 6, 5, würde einen erträglichen Sinn geben können, aber das Wort ist recht zweideutig. הַרְחֵק (Duhm) verbindet sich nicht gut mit dem Objekt צרות. Die Versionen scheinen hier eine Ableitung von רבה gefunden zu haben. 𝔖 übersetzt ohne weiteres, die צ׳ ל׳ sind „viel“. 𝔊 meint mit seinem ἐπλη-θύνθησαν wohl nichts anderes. So könnte man allenfalls הִרְבוּ lesen = „sie haben (man hat) viel gemacht . . .“, aber für richtig kann ich das auch noch nicht halten. Ich möchte eher glauben, es hat hier eine Ableitung von derselben Wurzel gestanden, von der צרות herkommt. Liest man הֵצֵרוּ, so würde der Satz heißen: „Ängste ängsten mein Herz“, und daran würde sich der zweite Halbvers ganz gut anschließen: „aus meinen Bedrängnissen laß mich herauskommen (= befreie mich)!“ Aber wie sollte aus הצרו ein הרחיבו oder הרחבו entstanden sein? Natürlich macht die Gleichung ב = ר paläographisch keine Schwierigkeit. Auch lehrt die schon oft herangezogene Papyrischrift, daß gewisse kursive Formen der älteren Schrift die Verlesung eines צ in ein ח durchaus möglich machten. Nehmen wir nun an, es sei zunächst durch Schreibfehler ר hinter ה eingedrungen, so ließe sich wohl vorstellen, wie man das gänzlich unerklärbare הרצרו weiter zu einem הרחבו verlas. Allerdings muß ich unerklärt lassen, wie 𝔊 und 𝔖 zu ihrer Auffassung und Übersetzung kamen. Freilich möglich bleibt, daß sie auf einer Textgestalt ruhen, die (vielleicht unter dem Einfluß von v. 19ª) einer Weiterentwicklung von הרחבו ihr Dasein verdankt. Aber zu mehr als Möglichkeiten vermag ich hier überhaupt nicht zu kommen. Ich habe daher auch Bedenken, meinen Vorschlag in den Text einzustellen. — Zur Empfehlung der Lesart הצרו könnte auch der Umstand dienen, daß wir in ihr ein צ mehr in der Verszeile gewinnen. Deutlich bestimmt gerade dieser starke Laut die melodische Seite der Verszeile. Für den Rhythmus, rein formal angesehen, ist es gleichgültig, was wir lesen.

19. In 𝔐 fehlt die ק-Verszeile, dagegen folgen aufeinander zwei auch strophisch zusammengehörige Verszeilen mit ר. Das ist natürlich nicht ursprünglich. Eine von ihnen wird die ק-Zeile gewesen sein. Ich nehme die Lesung קַדֵּם (Duhm) statt ראה in v. 19 auf und damit auch die notwendige Umstellung von v. 19 und v. 18. Aus einem קדם konnte, wenigstens was die zwei letzten Konsonanten angeht, aber auch in Bezug auf ק darf ich das sagen, wenn man eine Verwischung seines Vertikalschaftes annimmt, ziemlich leicht eine Verlesung in ראה eintreten, besonders auch, weil unmittelbar hinterher wieder ein ראה folgt. Die Umstellung beider Verszeilen erklärt sich auch leicht. Sie kann erst eingetreten sein, als beide Verszeilen schon mit ראה begannen. Ein Abschreiber wird, als er an v. 18 herankam, sich zunächst versehen und die jetzt als v. 18 gezählte, ursprünglich aber 19. Verszeile geschrieben haben. Danach aber hat er den ursprünglich als v. 18 zu zählenden Vers nachgetragen, so daß dieser nun die Stelle des v. 19 einnimmt. — Wenn das Alphabet nicht in Frage käme, würde es sachlich gleichgültig sein, ob wir die Verse in der überlieferten oder in der ursprünglichen Reihenfolge lesen. Inhaltlich ist die Strophe aber insofern wichtig, als sie die Bedrängnis des Redenden auf Feinde zurückführt und dieselbe auch in Beziehung zur eigenen Sünde setzt.

Der zweite Halbvers von v. 19 ist auch nicht rein erhalten. Er hat jetzt eine Hebung zu viel. Die Verbindung ושנאת חמס ist recht prosaisch. Vielleicht ist das am Ende stehende Verbum fehlerhaft doppelt und zwar zuerst an den Anfang des Halbverses geschrieben und so dann die Herstellung unseres überlieferten Textes veranlaßt worden. Ich streiche ושנאת und lese dann statt des unpassenden חמס, wie schon sonst vorgeschlagen wurde, חִנָּם. Er weiß sich eben unschuldig; er hat seinen Feinden keinen Anlaß zum Haß gegeben. Umsomehr sollte aber Jahwe sich seiner annehmen.

18. 𝔐 liest: וְשָׂא לכל ח'. Ich glaube mit 𝔖 wie im Text vorgeschlagen lesen zu sollen. Das לי scheint mir wirklich nötig zu sein, abgesehen davon, daß וישא durch den Zusatz von לי auch größeres rhythmisches Gewicht erhält.

20. Die Worte אל אבוש fehlen in 𝔖 und sind eine wohlbegreifliche, aus dem Anfang des Liedes hergeholte Glosse.

21. Auch in dieser Verszeile ist der Eingang rhythmisch unregelmäßig. Aber auch hier bietet die sich in den alten Versionen wiederspiegelnde Texttradition Anhaltepunkte für eine Beseitigung dieser Unregelmäßigkeit. 𝔊 (𝔖 ebenso) übersetzt ἄκακοι καὶ εὐθεῖς ἐκολλῶντό μοι. Der Pluralis der Nomina scheint wenigstens anzudeuten, daß die Textvorlage dieser Übersetzung nicht die Gestalt des 𝔐 gehabt hat, daß dieselbe vielmehr durch ihre Form eine pluralische Wiedergabe erlaubte. Man könnte zunächst auf eine Lesart wie diese (ohne Vokalbuchstaben) schließen: תַּמִּם וְיָשָׁרִם. Aber aus sachlichen Gründen kann diese Lesart nicht richtig sein. Der Redende erwartet nicht von den sinceri et justi unter den Menschen sein Heil, sondern, wie er v. 20 und auch v. 21^{b} so nachdrücklich, wie nur möglich, sagt, von Jahwe und seiner Gerechtigkeit. Darum ist es wahrscheinlich, daß jenes ם, das der Grieche am Ende zu lesen glaubte, nicht der Konsonant war, der eigentlich da gelesen werden sollte. Sollte der Text ursprünglich etwa so gelautet haben: תֻּמְּךָ וְיָשְׁרְךָ? Die paläographische Möglichkeit, ein ך in ein ם zu verlesen, ist jedenfalls vorhanden. Der Sinn würde auch trefflich in den Zusammenhang passen, auch zu dem Prädikat יצרוני. Außerdem schwände so die rhythmische Unregelmäßigkeit am Anfang der Verszeile; es würde תֻּמְּךָ gelesen werden müssen. Aber freilich absolute Gewißheit ist hier noch weniger als in den früheren Fällen zu erreichen. Unbedingt sicher ist m. E. nur, daß 𝔊 und 𝔖 nicht unseren Text voraussetzen. — Ob das griechische ἐκολλῶντό μοι (auch dem entspricht 𝔖) eine andere Lesart als יצרוני voraussetzt, ist nicht gewiß. Κολλᾶσθαι würde allerdings eher einem דבק entsprechen. Aber die masoretische Lesart fügt sich gut in den Zusammenhang und ist darum jedenfalls festzuhalten. — Am Ende ist mit 𝔊 יהוה zuzusetzen. Der Halbvers ist sonst zu kurz.

*

Psalm XLII. XLIII.

Die beiden in der Überlieferung getrennten, aber durch den Inhalt und insbesondere durch den gleichen Kehrvers und nicht minder durch die Gleichheit ihres rhythmischen Charakters als zusammengehörig erwiesenen Lieder bieten nach Ausscheidung der Erweiterungen einen formell und inhaltlich kraftvollen Psalm. Die glossatorischen Erweiterungen sind teilweise recht umfangreich. Aber das braucht uns nach dem, was wir bisher erfahren haben, nicht irre zu machen. Zum Teil heben sie sich schon durch ihre mehr oder weniger prosaische oder doch abweichende rhythmische Gestalt aus ihrer Umgebung heraus, und sachliche Erwägungen können nur bestärken in ihrer Ausscheidung. — Der Psalm gliedert sich in drei größere, durch den Kehrvers abgeschlossene Teile. Jeder Teil besteht aus zwei Zweizeilern und der Kehrversstrophe. Die beiden Zweizeiler eines jeden Teils fügen sich inhaltlich zu einem größeren Ganzen zusammen, und in dem Aufbau des ganzen Liedes kommt in den Strophenpaaren der drei Teile ein klarer Gedankenfortschritt zum Ausdruck.

In v. 3[a]—4[b] vernehmen wir von der Sehnsucht des Redenden nach seinem Gott und von dem Schmerz, den er zu erdulden hat, wenn man ihn höhnend frägt, wo denn sein Gott sei. In v. 6[a. b]. 7[a]. 10[a] richtet er an Gott, der ihm allein zur Befriedigung seiner Sehnsucht verhelfen kann, die ernste und schmerzliche Frage, warum er ihn denn vergessen habe und dem Hohn seiner Feinde preisgebe?! Endlich geht er in 43, 1[a]. 2[a]. 3[a. b] dazu über, Jahwe zu bitten, für ihn gegen seine Widersacher einzutreten und an ihm, dem gläubig auf ihn vertrauenden, seine Treue zu beweisen, ihm den Weg zu ebnen zu seinem Heiligtum. Wer den Inhalt dieser drei Strophenpaare so in ihrer Aufeinanderfolge sorgfältig erwägt, wird zugeben, daß wir in dem inhaltlichen Aufbau nichts vermissen würden, wenn wir außer ihnen nichts mehr hier läsen. Die Kehrversstrophe fügt sich auch an diese Strophenpaare inhaltlich glatt an. Man vermißt auch vor ihr in keinem Teile irgend einen wichtigen überleitenden Gedanken. Das spricht, wie ich meine, alles deutlich für die Richtigkeit unserer Ausscheidung der ursprünglichen Bestandteile des Psalms.

Dazu kommt aber nun auch die formale rhythmische Seite. In den drei Strophenpaaren wie in der Kehrversstrophe haben wir überall vollkommene Regelmäßigkeit des rhythmischen Schemas, und die Gliederung der Verszeilen ist auch fast durchweg den Anforderungen an einen guten Rhythmus angemessen. Das rhythmische Schema in den Strophenpaaren ist 3 : 2; in der Kehrversstrophe aber finden wir gleichhebige Verszeilen nach dem Schema 3 : 3. Der rhythmische Charakter der Verseingänge ist auch dem Gesetze entsprechend. In den Strophenpaaren führt nur eine Silbe zum ersten Hochton. Auch in der Kehrversstrophe ist dies der Fall. Allerdings könnte man sie auch so lesen, daß zwei volltönende Silben dem ersten Hochton vorausgehen; מַה תִּשְׁתּ֫וֹחֲח֫י. Die beiden Hochtonsilben würden dann nur durch eine mit der Natur der beiden ח ohnehin gegebene Verstärkung des Vokalanstoßes zwischen ihnen auseinander gehalten werden. Vielleicht gewänne durch diese Art der Lesung der Verseingang an Kraft und fast feierlichem Nachdruck. — Was ich zu den ausgeschiedenen Sätzen und Verszeilen zu sagen habe, werde ich unten zu den einzelnen Versen darlegen.

(XLII) 2. Man wird zugeben, läse man diesen Vers in einem Prosazusammenhang, niemand würde auf den Gedanken kommen, ihn für eine Verszeile zu halten. כְּ · · · כֵּן ist so prosaisch, wie nur möglich. Allerdings braucht כֵּן nicht ursprünglich zu sein. Gerade solche Wörtchen sind nicht selten nachträglich durch prosaische Federn in poetische Texte eingedrungen. Nun kann man den überlieferten Text (ohne כֵּן) allerdings als Vers lesen, aber auf keinen Fall nach einem der beiden Schemata, die im Psalm verwendet sind, weder nach dem Schema 3 : 2, noch 3 : 3, wohl aber nach dem Schema 4 : 4, oder, was dasselbe ist: (2 : 2) : (2 : 2). Diese so starke Abweichung in der rhythmischen Form schließt v. 2 sicher von dem ursprüng-

lichen, in seinem Schema so deutlich und rein überlieferten Liede aus. Dazu kommt aber auch noch, daß v. 3ª, wenn auch ohne das an sich wirklich schöne Bild, das wir v. 2ª lesen, inhaltlich genau dasselbe sagt wie v. 2, sich dann aber formell und sachlich eng mit v. 3ᵇ zusammenschließt. Wir vermissen jedenfalls v. 2 nicht, wenn wir ihn nicht vor v. 3ª·ᵇ lesen. Daß das Lied gleich mit einer Erweiterung beginnt, ist auch keine singuläre Erscheinung in unserem Psalter. In Ps. 59 haben wir den gleichen Fall. Ich halte es für möglich, daß v. 2 ein Zitat ist oder doch aus einer literarischen Erinnerung heraus hergestellt ist. Natürlich läßt sich das nicht sicher ausmachen. Die Hauptsache für uns aber ist die Erkenntnis, daß v. 2 kein ursprünglicher Bestandteil des eigentlichen Liedes ist oder sein kann. — 𝔐 hat am Anfang כְּאַיָּל, aber mit Recht ist längst schon das Feminin durch Aufnahme eines ת aus dem folgenden Worte hergestellt worden. — 𝔐 על אפ׳, vgl. nachher אליך. — Da wir mit Ps. 42 in den Bereich des sog. elohistischen Psalters eintreten, so ist statt des am Ende des Verses stehenden אלהים natürlich das ursprüngliche יהוה wiederherzustellen. Das habe ich auch in allen folgenden Verszeilen getan, was ein für allemal bemerkt sei.

3ª. Der Rhythmus verlangt am Ende חַיִּ zu lesen; vgl. aber auch v. 9.

3ᵇ. 𝔐 וְאֵרָאֶה, aber es ist sicher mit hebr. Mscr. 𝔖𝔗 וְאֶרְאֶה zu lesen. — 𝔐 פְּנֵי, aber m. E. ist mit 𝔖 פָּנֶיךָ zu lesen. Man erwartet, auch wenn in v. 3ª zunächst von Jahwe indirekt geredet wird, nach meinem Gefühl auch in diesen Anfangsstrophen schon eine direkte Hinwendung zu Jahwe. Rhythmisch ist es natürlich gleichgültig, ob wir פני oder פניך lesen.

4ª. Die Stellung von לי scheint nicht ganz gesichert. In 𝔊ᴮ fehlt es ganz, aber sicher mit Unrecht; in anderen griech. Mscr. hat es sein Äquivalent vor לחם. Dort würde es vielleicht ebenso wohllautend sein. Das nahe Beieinander der beiden ל würde dann im zweiten Halbvers in לילה seine Parallele haben und sich vielleicht darum die Lesart auch empfehlen.

4ᵇ. 𝔐 באמר, aber sicher wie in v. 11ᵇ und mit 𝔖 באמרם zu lesen. — Der Artikel vor יום stört zwar rhythmisch nicht, ist aber unpoetisch und schwerlich ursprünglich.

5. Würde man diesen Satz nicht inmitten eines Psalms finden, man würde nicht ohne weiteres auf den Gedanken kommen, ihn rhythmisch zu gliedern und zu lesen. Man würde ihn als Prosasatz, vielleicht als besonders schöne, gehobene Prosa lesen. Indes, ich gebe zu, den Wortlaut dieses Verses kann man auch in drei ungleichhebige Verszeilen nach dem Schema 3 : 2 gliedern:

אלה אזכרה ואשפכה   עלי נפשי
כי אעבר בסך(?) אדדם(?)   עד בית יהוה
בקול רנה ותודה   המון חוגג

Ich mag auch nicht daran zweifeln, falls der Text so richtig überliefert ist (natürlich sehe ich ab von der ziemlich sicheren Verderbnis in den Worten בסך אדדם), daß auch der Autor der Sätze hier Verse hat gelesen wissen wollen. Mir scheint das um so wahrscheinlicher, als auch in den Zusätzen v. 7ᵇ. 8ª und 43, 4ª·ᵇ das Schema 3 : 2 befolgt worden ist. Aber 𝔖 gibt עלי nicht wieder (freilich auch nicht am Ende von v. 6ª, aber wohl in v. 7ª), und man darf wohl fragen, ob er es nicht gelesen hat? Sachlich wäre es ja wohl entbehrlich. Lassen wir es einmal fort, dann ließe sich der Text des Verses bis יהוה hin auch nach dem Schema (2 : 2) : (2 : 2) wie v. 2 lesen:

אלה אזכרה   ואשפכה נפשי   כי אעבר בסך   אדדם עד בית יהוה

Man wird die Möglichkeit zugeben, daß der Autor des Satzes, falls er עלי nicht schrieb, ihn so gelesen haben wollte, umsomehr, als v. 2 ja sicher nach diesem Schema gelesen werden muß. Würde diese Gestalt des Satzes die richtige sein, so könnte nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, daß wir es hier mit einer Inter-

polation zu tun haben. Und die letzten Worte בקול וג' würden sich dann als weiterer glossatorischer Zusatz ansehen lassen, den vielleicht sogar erst eine noch jüngere Hand zu jenem Satze hinzufügte, um anzudeuten, daß es sich dort um eine feierliche Festprozession mit Jubel- und Dankliedern handele. Und daß diese Worte auch bei der anderen Weise, den überlieferten Text (mit עלי) rhythmisch zu lesen, ein jüngerer Zusatz sein können, muß man zugeben, wenn man bedenkt, daß sie ja keinen selbständigen Satz bilden, wie man nach den Regeln des Rhythmus erwarten sollte, sondern nur als ein verumständendes Anhängsel an den vorderen Hauptsatz betrachtet werden können. Außerdem spricht dafür auch, daß diese Worte, auch wenn sie nach dem Schema 3 : 2 gelesen werden können, den immerhin erträglichen Zweizeiler, der in dem Satze bis יהוה stecken würde, überschreiten, also außerhalb der strophischen Gliederung fallen. Indes, handelt es sich um eine Interpolation, so können wir nicht ohne weiteres die Herkunft auch der Schlußworte von dem Verfasser des Hauptsatzes leugnen. — Formell würden die beiden ersten Verszeilen אלה וג' und כי אעבר וג' ebenso gestaltet sein wie unter den echten Verszeilen v. 3^b. Von der formalen Seite aus würde man also nicht unbedingt behaupten dürfen, die Strophe, zu der diese beiden Verszeilen vereinigt werden können, habe nicht zu dem ursprünglichen Liede gehört. — Es kommen aber sachliche Erwägungen noch hinzu, die es m. E. unmöglich machen, v. 5 als zum ursprünglichen Text des Psalms gehörig zu betrachten.

Man pflegt אלה kurz für neutrisch zu erklären und zu sagen, es finde in dem mit כי eingeleiteten Satze seine Explikation. In diesem Satze sieht man dann eine Schilderung der fröhlichen religiösen Vorgänge am Heiligtum Jahwes, an denen das redende „Ich“ früher beteiligt war, die also der Vergangenheit angehören, und auf die es jetzt nur betrübten Herzens zurückblicken kann. Man sollte m. E. dann in dem Objektsatze (כי וג') doch eher Perfecta als Imperfecta erwarten. Aber was berechtigt dazu, das pluralische אלה so zu verstehen? Ein זאת würde jedenfalls richtiger sein, wenn das Demonstrativ nur das mit כי eingeleitete umständliche, einen breiten Satz bildende Objekt zu אזכרה vorausnehmen sollte. Dies Objekt ist doch nur eine Einheit, und darauf sollte mit dem Plural אלה vorbereitet sein? Das scheint mir denn doch dem Sprachgefühl des Autors, selbst wenn es ein Interpolator sein sollte, etwas wenig zuzutrauen. Das Nächstliegende ist, wie ich meine, sich nach einem Plural umzusehen, auf den der Plural אלה bezogen werden kann. Und kommen wir von v. 3^a—4^b her, so werden wir unwillkürlich in אלה einen Hinweis finden auf die, von denen in v. 4^b gesagt ist, sie verhöhnten das klagende Ich um seines Vertrauens auf seinen Gott willen, indem sie frügen: „wo ist denn dein Gott?“ Einen anderen Plural findet man vorher nicht, und der harmlose, unbefangen empfindende Leser wird, wenn er auf אלה stößt, dies auf nichts anderes als auf diese mit dem betenden „Ich“ auch Jahwe selbst verhöhnenden Leute beziehen. Der Anfang von v. 5 ist darum m. E. naturgemäß so zu übersetzen: „Dieser [Leute] will [muß?] ich gedenken und (über sie) will [muß?] ich mein Herz ausgießen [d. i. klagen] . . .“ Nun wird man alsdann כי schwerlich anders auffassen, denn als Bedingungspartikel (= wenn) oder auch als Temporalkonjunktion (= wann, sobald als). Der Satz lautet dann also: „Ich will [muß?] . . . . . ., wenn (oder: wann) ich daherziehe . . . . . zum Hause Jahwes mit lautem Jubel . . .“ Die Verba sind präsentisch, können aber auch futurisch gemeint sein.

Diese Beziehung des אלה, die dann die weitere Auffassung des Satzes sofort nach sich zieht, wird übrigens auch durch den gleich nach dem Kehrvers folgenden v. 7 nahegelegt, durch das אזכרך. Die trübselige Lage, die besonders durch den Hohn der Widersacher verschärft wird, treibt den Betenden dazu, Jahwes zu gedenken und ihn zu fragen, ob und warum er ihn vergessen habe. Und v. 10^b. 11

und endlich 43, 1 ff. fleht er Jahwe an, er möge ihn doch von diesen Feinden und ihrem Hohn befreien, sich zu ihm bekennen und ihn durch seine Hilfe rechtfertigen. Die Lage des Betenden ist darum so trübe geworden und die Feinde sind darum so frech geworden, weil scheinbar Jahwe ihn vergessen hat, weil er sich ihm entzieht, weil er sein Angesicht verhüllt hat, weil er ihm sein Angesicht nicht mehr leuchten läßt.

Nach dem Zusammenhang des ursprünglichen Liedes ist es durchaus nicht nötig, sich das betende „Ich" in weiter Ferne zu denken, behindert, nach Jerusalem zu kommen. Diese Auffassung ist erst durch den Zusatz v. 7^b in den Zusammenhang hineingebracht. V. 3^b und selbst 43, $3^{a.\,b}$ braucht man nicht unbedingt so zu verstehen. In v. 3^b braucht der Nachdruck nur auf ואראה וג' zu liegen. Der Betende möchte Jahwe wirklich wiedersehen d. h. er wünscht, Jahwe möchte sich ihm wieder gegenwärtig erweisen, er, der Gott seines Lebens, möchte sich ihm wieder gnädig und hilfreich erweisen und dadurch den Hohn der Feinde zuschanden machen. In anderem Sinne brauchte auch, wie wir hernach sehen werden, 43, $3^{a.\,b}$ nicht verstanden zu werden. Wir können uns m. E. das „Ich" in Jerusalem oder im Lande anwesend denken, imstande auch, zum Berge Jahwes zu pilgern. Aber wir müssen uns seine Situation im übrigen recht übel vorstellen. Es ist umringt von gottlosen Widersachern, die für sein Vertrauen auf Jahwes Hilfe nur Hohn und Spott bereit haben und die sich selbst sicher wähnen. Es sind eben die רשעים, über die die Frommen so oft bittere Klage erheben, und die darum so hoch gekommen sind, weil Jahwe anscheinend die Seinen vergessen hat oder ihnen nicht helfen will. Die Empfindung des Schmerzes über solche Verlassenheit mußte den Frommen besonders dann äußerst bitter werden, wenn sie zur Wohnstätte Gottes hingingen und anbeteten, aber die Gewißheit nicht erhalten konnten, Jahwe habe sein Antlitz ihnen wieder zugewandt, er wolle ihnen wieder gnädig sein und ihnen helfen. Gerade wenn sie so voll tiefster Sehnsucht nach dem Gott ihres Lebens mit Lob- und Dankliedern im Munde in feierlichem Zuge zur Wohnstätte Jahwes hinzogen, dann mußte ihnen besonders bitter der Hohn ins Ohr und aufs Herz fallen, den ihnen die Widersacher zuriefen, indem sie sie frugen: wo ist denn euer Gott? Er hilft euch ja doch nicht.

So ist nun m. E. in Wahrheit auch v. 5 zu verstehen. Der Satz soll sagen: gerade wenn sie in feierlichem, festlichem Zuge zum Hause ihres Gottes, an dem sie mit ihrem ganzen Herzen hängen, dahinziehen, dann müssen sie besonders lebhaft und schmerzlich jener Widersacher gedenken, die ja nicht nur sie, sondern zugleich auch ihren Gott verhöhnen. Da ringt sich aus ihrem Herzen die stille Klage, warum Jahwe das nur dulde? warum er diesem Treiben kein Ende mache? warum er sich nicht an den Seinen offenbare und seine und seiner Frommen Feinde zuschanden mache? So aufgefaßt kommt in v. 5 auch grammatisch alles zu seinem Rechte. Auch die voluntative Form der Verba im Hauptsatz kommt so zu ihrem Rechte, denn, wenn man auch Anstoß daran nehmen könnte, dieselbe wirklich als Voluntativ zu übersetzen, so ist nicht zu übersehen, daß auch die oben in Klammern angedeutete Wiedergabe des Voluntativs durch unser „müssen" möglich ist, freilich darf dabei nicht vergessen werden, daß diese Wiedergabe eine gewisse Überlegung voraussetzt, die Überlegung nämlich, daß das „Wollen" die Wirkung einer inneren unausweichlichen Notwendigkeit ist. Ob man nun rein voluntativisch (also mit „wollen") übersetzen muß oder den Voluntativ in diesem zweiten möglichen Sinne auffassen darf, die Entscheidung hierüber hängt sehr wesentlich davon ab, ob der Satz zum ursprünglichen Zusammenhang des Psalms gehört hat oder ob er Interpolation ist. Diese Frage müssen wir also zunächst zur Entscheidung bringen.

Aus unseren Erwägungen über die wirkliche Bedeutung von v. 5 ergibt sich

eins mit Sicherheit: כי ist im Satzgefüge unentbehrlich; es kann darum auch der rhythmischen Berücksichtigung nicht entzogen werden. Das hat dann aber zur Folge, daß, wenn wir Verszeilen nach dem Schema 3 : 2 herauslesen, die mit כי beginnende Verszeile zwei Silben Aufstieg zum ersten Hochton hat, während die erste mit אלה beginnende und alle Verszeilen der zweifellos echten Strophen (außer dem Kehrvers) nur eine Silbe Aufstieg vor dem ersten Hochton bieten. Diese rhythmische Unebenheit würde schon dafür sprechen, daß v. 5 nicht zum ursprünglichen Text des Psalms gehörte. — Diese rhythmische Schwierigkeit würde allerdings schwinden, wenn wir — im Gefolge von $\mathfrak{S}$ עלי ausscheidend — v. 5 (bis יהוה) nach dem Schema (2 : 2) : (2 : 2) läsen. Dann stände כי וג׳ am Anfang des zweiten Halbverses, und da ist der Aufstieg zum ersten Hochton frei. Diese rhythmische Auffassung des Satzes würde v. 5 aber unbedingt aus der Reihe der ursprünglichen Bestandteile des Psalms ausschließen, da in diesen andere Versschemata angewendet sind. Übrigens ließe sich von der von uns vertretenen Auffassung des v. 5 aus die syrische Textgestalt ohne עלי auch rechtfertigen. Dem redenden „Ich" ist es natürlich nicht darum zu tun, seinen Kummer bloß in seiner Brust zu bewahren; es ist ihm vielmehr, wie überall im Psalm, auch hier sicher darum zu tun, ihn vor Jahwe auszuschütten, um dadurch Jahwe zu veranlassen, daß er einschreite und die Ursache des Kummers und der Klage beseitige. Bei rein voluntativer Auffassung der Verba des Hauptsatzes hätte also eigentlich עלי kein Recht im Satze. Es könnte auch sehr wohl aus v. 6^a und v. 7^a hier nachträglich eingedrungen sein.

Diese verschiedenen mehr oder weniger formalen Schwierigkeiten geben m. E. den Schluß an die Hand, daß wir es in v. 5 wirklich mit einer Glosse zu tun haben. Wesentlich bestärkt wird man aber in diesem Schluß, wenn man beachtet, wie viel feiner der inhaltliche Aufbau des Liedes ist, wenn wir den Kehrvers unmittelbar auf v. 4^b folgen lassen. Dann bieten die beiden ersten Strophen nur eine innig warme Schilderung der Sehnsucht des Herzens nach Jahwe und seiner Gnade, von der der Betende eben alles erhofft, und zugleich des tiefen Schmerzes, der sein Herz erfüllt, weil Jahwe ihm sein Antlitz nicht leuchten läßt und weil er sich und zugleich seinen Gott verhöhnen lassen muß. Daran schließt sich dann psychologisch überaus natürlich und zart die aus der unerschütterten und unerschütterlichen Glaubensgewißheit hervorgeborne Zusprache an das eigene Herz, nicht aufhören zu wollen zu hoffen, denn Jahwe werde sich schließlich doch noch erbitten lassen und sich als seine Hilfe, als seinen Gott bewähren. — Ich empfinde den in v. 5 gebotenen Hinweis auf die höhnenden Widersacher und auf die Realitäten des Kultus als eine Störung dieser zunächst lediglich dem Innenleben zugewandten Stimmungsmalerei und kann darum auch nicht glauben, daß der Dichter des ursprünglichen Liedes schon diesen Satz eingefügt hat. Erst im zweiten Teil, aber auch da erst in der zweiten Strophe, weist er deutlich auf die Widersacher hin, die dem Betenden das Herz so besonders schwer machen. Hier gedenkt er ihrer also, schüttet hier auch seine Klage über sie aus, wenn er v. 10^b von ihrem לחץ redet. Das entwickelt sich so in ganz naturgemäßem Fortschritt von Strophe zu Strophe, von einem Teil des Liedes zum anderen. V. 5 nimmt also nach meinem Gefühl in sehr übler Weise vorweg, was das ursprüngliche Lied erst in der Strophe v. 10^b. 11^b brachte. Also auch auf Grund dieser Erwägungen kann ich nicht anders als v. 5 für einen Zusatz halten.

Ich möchte dazu noch auf eins hinweisen. V. 4^b und v. 11^b lauten gleich; die sie einleitenden Hauptsätze sind aber recht verschieden und verdienen gerade um ihrer Verschiedenheit willen von uns hier beachtet zu werden. V. 10^b spricht auch von der Trauerstimmung, in der sich der Betende befindet, motiviert dieselbe aber durch den unzweideutigen Hinweis auf die Widersacher und ihr feindseliges Ver-

halten. V. 4ª schildert dagegen nur die Trauerstimmung, von der das Herz erfüllt ist und zwar Tag und Nacht, und nur v. 4ᵇ deutet ganz unbestimmt auf die hin, die die persönliche Ursache der Schärfe dieser Trauerstimmung sind. Im zweiten Teile folgt sodann unmittelbar auf die höhnische Frage der Widersacher der Kehrvers. Sollte das im ersten Teile anders gewesen sein? Sollte nicht auch dort der Kehrvers sich ursprünglich unmittelbar an v. 4ᵇ angeschlossen haben? Ich meine, der Kehrvers würde in der innigen Art, in der er dem verzagenden Herzen Mut zuspricht, auch hier besonders nachdrücklich wirken, wenn er sich unmittelbar an die höhnische Frage der Feinde anschlösse. Natürlich ist das ein rein subjektives Urteil, aber bei poetischen Erzeugnissen sind solche subjektiven Erwägungen doch nicht ohne Wert. Jedenfalls glaube ich, wenn ich auch diese zu allem hinzunehme, was ich zuvor sonst noch an allerhand Bedenken gegen v. 5 hervorgehoben habe, zu einer anderen Entscheidung gar nicht mehr kommen zu können, als zu der, v. 5 müsse eine Interpolation sein. Und dieses Urteil halte ich auch für richtig.

V. 5 ist vielleicht von derselben Hand hinzugefügt, die v. 2 dem Ganzen voranstellte. Diese Möglichkeit würde ich ohne weiteres für zutreffend halten, wenn v. 5 wirklich eine Verszeile nach dem Schema (2 : 2) : (2 : 2) enthalten sollte. Der Autor des Verses mag von v. 7ª aus beeinflußt sein. Wenn dort das redende „Ich“ sagt, die tiefe innere Unruhe nötige es, Jahwes zu gedenken und ihn gewissermaßen zur Rede zu stellen, so empfand der Interpolator das Bedürfnis, in v. 5 den Betenden der höhnenden Widersacher gedenken und den Willen kundgeben zu lassen, die Klage vor Jahwe zu bringen, um ihn zum Einschreiten zu bewegen.

Die Worte בסך אדדם sind sicher so nicht richtig, aber wie der ursprüngliche Text gelautet hat, vermag ich nicht zu sagen. So einfach ist m. E. die Sache nicht, wie sie scheint, wenn man einfach בְּסֹר אַדִּרֵם liest (Duhm, Baethgen). Ich bin überzeugt, daß die von 𝔐 festgelegte Überlieferung darin im Rechte ist, wenn sie in אדדם eine Verbalform erblickt. Dort hat m. E. ursprünglich sicher eine Verbalform gestanden. Freilich welche es war, wird schwerlich jemals sicher erkannt werden. Nur soviel darf man sagen, das überlieferte Wort ist nicht die ursprüngliche Lesart.

6ª. Im überlieferten Text ist תשת' mit zwei Hochtonsilben zu sprechen. S. dazu die Bemerkung oben. Es ist fraglich, ob 𝔊 und 𝔖 im Anfang von v. 6ª bloß מה lasen. 𝔊 übersetzt ἵνα τί. So übersetzt er v. 10ᵇ, auch 43, 2ª· ᵇ למה; allerdings gibt er v. 10ªᵝ למה mit διὰ τί wieder. Auch 𝔖 übersetzt, als hätte er למה gelesen (למנא). Natürlich würde למה auch gut sein. Man müßte dann rhythmisch so lesen: לָמָ֫ה תשתוחחי֫ וג׳. Auch im zweiten Halbverse müßte dann mit den Versionen למה oder ולמה gelesen werden. Für diese Änderung des Textes könnte der Umstand sprechen, daß dann in beiden Verszeilen der Strophe am Anfang und am Schluß der Laut ל stark in die Ohren fiele. Unschön wäre das jedenfalls nicht. Ferner würde der erste und vierte Halbvers der Strophe einmal diesen Laut herausklingen lassen, aber der zweite und dritte je zweimal. Auch das wäre wohl geeignet, die Änderung der Lesart zu empfehlen. Ich unterlasse es aber, sie im Text wirklich vorzunehmen, da ja auch die überlieferte Lesart gut und wohllautend ist. — Im zweiten Halbvers fehlt in 𝔐 מה, aber es ist zweifellos nur irrtümlich ausgefallen, vgl. die Parallele v. 12; 43, 5, auch die Versionen haben noch das Richtige.

6ᵇ. עוד fehlt in 𝔊, aber schwerlich mit Recht. — Am Ende hat 𝔐 פניו und zieht אלהי zu v. 7, aber auch das ist, wie die Parallelen zeigen, ein Irrtum.

7ª. Wenn man v. 7ᵇ—9 als glossatorische Erweiterung beseitigt, dann kann man fragen, ob die überlieferte Aussprache אֶזְכָּרְךָ die vom Dichter gewollte ist. Es folgt darauf v. 10ª אוֹמְרָה וג׳. Das würde vortrefflich vorbereitet, wenn man אַזְכִּרְךָ ausspräche. Auch sachlich würde das nach meinem Gefühl besser zu v. 7$^{a\alpha}$, ja, zum

ganzen Inhalt des Psalms passen. Es widerspricht jedenfalls dem, was der Redende schon vorher von sich bekannt hat, wenn jetzt v. 7ª die Vorstellung erweckt, als habe erst die tiefe schmerzliche Gemütserregung ihn dazu bewogen, seines Gottes sich zu erinnern. Er ist doch immer ein frommer Mann gewesen und hat nie seinen Gott vergessen. Darum ist es ihm so weh ums Herz, weil er die Empfindung hat, dieser sein Gott habe ihn vergessen. Mir scheint der Hinblick auf die Frage in v. 10ª in der Tat die Änderung der Aussprache zu empfehlen. Der Betende kann nicht mehr anders, er muß es versuchen, Jahwe wieder an sich zu erinnern, ihn zu bewegen, daß er seiner nicht mehr vergißt, sondern seine Not ansieht und ihm das Licht seiner Gnade wieder scheinen läßt. Ich nehme keinen Anstand, die Änderung im Text wirklich vorzunehmen.

7ᵇ. Die Verknüpfung dieses Verses mit dem Vorhergehenden ist an sich schon recht sonderbar und für mein Gefühl eher prosaisch als poetisch. „Ich gedenke dein von dem Jordanlande her usw.": da macht die Angabe des Aufenthaltsgebietes, fern von Jerusalem, auf mich den Eindruck einer nachträglichen Umschreibung der örtlichen Situation, die natürlich erklären soll, warum der Redende sich so unglücklich fühlt und sich nach seinem Gott sehnt. Mir scheint damit sogar ein dem Lied sonst fremdes Motiv in den Zusammenhang eingefügt zu werden. Wir haben schon zur Genüge erkannt, was des Betenden Herz tatsächlich mit Kummer erfüllt und in welchem Sinne er über Fernsein von Gott klagt. Von lokalem Fernsein war bisher nichts zu finden, oder man könnte einen Hinweis darauf doch nur von v. 7ᵇ aus in dem Einschub v. 5 erkennen. — Vergleicht man ferner diesen Vers, der sich äußerlich in der überlieferten Gestalt allerdings ohne Mühe auch nach dem Schema 3 : 2 lesen läßt, nach seiner formalen Art mit den zweifellos echten Versen, wie furchtbar öde erweist er sich dann, wenn man ihn als Poesie überhaupt, und erst recht, wenn man ihn als Bestandteil dieses Psalms, der so voll inniger Gemütswärme ist, betrachten soll! Mir ist es unmöglich, ihn für ursprünglich zum Psalm gehörig zu betrachten. Es ist ein Zusatz, der m. E. nicht einmal auf die Hand des Mannes zurückgeführt werden darf, von dem v. 2. 5 herrühren. Auch gegenüber diesen Versen hebt er sich durch seine dürre Aufzählung von lokalen Bezeichnungen übel ab. Mir scheint irgendein späterer Mann, der den Psalm von Herzen liebte, der aber in jener hier näher umschriebenen Gegend lebte und unter mancherlei Not sich von dem Wohnsitze Jahwes ferngehalten sah, diese Angabe seines Exils eingefügt zu haben, um das Lied seiner besonderen Lage und seinen besonderen Bedürfnissen entsprechend zu gestalten. Seine Glossierung blieb dann im Texte. Auch das läßt sich begreifen. Denn andere Leser konnten hernach diese Ortsangaben in symbolischer Weise auch auf ihre persönlichen und lokalen Verhältnisse beziehen. Der seltsame Plural חרמונים (𝔖 hat nur חרמון) verdankt vielleicht dieser Verallgemeinerung der Beziehung seinen Ursprung. — Übrigens scheint mir sehr fraglich, ob 'וחרמ an seiner Stelle überhaupt berechtigt ist d. h. ob die ursprüngliche Gestalt der Glosse nicht etwas anders aussah. M. E. hat sie gelautet entweder: מֵאֶרֶץ יַרְדֵּן וּמֵהַר חֶרְמוֹן, oder im zweiten Gliede nur וּמֵחֶרְמוֹנִים. Man beachte die fast völlige Gleichheit der Konsonanten der Worte מהר מצער: ···הרמ· (v. $7^{b\beta}$) und ····חרמ·; צ in dem einen Wort könnte paläographisch ganz gut aus zusammengewachsenem ונ verstanden werden und die Buchstaben ער wären aus ים auch verständlich (man müßte annehmen, daß die Pluralform חרמונים schon eingedrungen war, ehe die Korruption eintrat). Der Ausdruck מהר מצער würde also entweder einfach in מֵחֶרְמוֹנִים verwandelt werden müssen, oder, wenn מֵהַר wirklich ursprünglich sein sollte, was nach dem Parallelausdruck מארץ ירדן allerdings anzunehmen ist, so müßte vorausgesetzt werden, daß הר vor חר durch Schreibversehen ausgefallen wäre. Um die jetzt vorliegende Textgestalt zu erklären, bedürfte es nur der Annahme einer fehlerhaften

Doppelschreibung der zweiten lokalen Angabe. Das ist aber durchaus nichts Unerhörtes. Für diese kritische Beurteilung des Wortlauts spricht m. E. nicht wenig der Umstand, daß niemand mit מצער etwas anzufangen weiß noch jemals einer damit etwas anzufangen gewußt hat. Die Versionen erblicken darin ein Wort für „klein". Aber der „kleine Berg" ist auch rätselhaft. — Ist diese Kritik des Textes berechtigt, dann kann noch weniger zweifelhaft sein, daß wir es in v. 7^b nur mit einer Glosse zu tun haben. Dann kann ein rhythmisches Lesen überhaupt nicht mehr in Betracht kommen.

$8^{a.\,b}$. Die Worte in v. 8^a kann man formell gut nach dem Schema 3 : 2 lesen, aber höchst sonderbar ist inhaltlich der zweite Halbvers und im ersten ist das genus des Verbalausdrucks in Verbindung mit תהום, das feminin ist, bedenklich. — V. 8^b ist rhythmisch bedenklich. Der erste Halbvers hat nur zwei Hebungen oder man müßte משב׳ mit zwei Hochtönen lesen. Dies ist an sich ja möglich, aber die Verszeile ist dann doch recht verschieden geartet gegenüber dem strophisch zugehörigen v. 8^a. M. E. kann es keinem Zweifel unterliegen, daß diese beiden Verszeilen erst v. 7^b ihr Dasein verdanken. Im Liede ist bisher, bis v. 7^a, auch nachher in keinem Satze oder Worte eine Anknüpfung geboten für die Schilderung des den Betenden quälenden Unheils unter dem Bilde von Wasserfluten. Allein die Erwähnung des Jordan und des Hermongebirges hat dazu Anlaß gegeben. Das Bild an sich ist freilich kein ungewöhnliches in der poetischen und prophetischen Literatur, aber ob es hier wirklich paßt, scheint mir doch recht fraglich. Das Bild bezeichnet gewaltiges, das Leben bedrohendes Unheil, aber ich kann nicht finden, daß das Subjekt dieses Psalms von so schwerem Schicksal getroffen sei. Worüber es klagt, ist wenigstens nach dem Wortlaut nicht ganz so schlimm. Das Gefühl der Gottesferne verbunden mit dem Schmerz über den Hohn gottloser Widersacher, dem das Lied sonst Ausdruck verleiht, entspricht doch kaum der Vorstellung von dem Unheil, die in der Bildrede dieser Verse erweckt wird. Natürlich hat die kritische Beurteilung von v. 7^b die gleiche Beurteilung auch von v. $8^{a.\,b}$ zur Folge. Ist v. 7^b eine jüngere Interpolation, dann ist auch v. $8^{a.\,b}$ für eine solche zu halten, und zwar vielleicht sogar noch für eine viel jüngere. Die bedenkliche rhythmische Gestalt von v. 8^b kann in diesem Schluß nur bestärken. Der Psalm kann m. E. nur gewinnen, wenn wir auch diese Zeilen beseitigen.

9. Die bedenkliche Natur dieses Verses ist längst erkannt, und der Vers ist daher m. E. mit Recht schon als Interpolation ausgeschieden worden (Olshausen). Der Versuch, ihn durch Ausscheidung eines Teils des Wortlauts und durch Abänderung eines Worts zu halten (Duhm), ist nicht berechtigt. Ich sehe in der Tat nicht ein, woher man hier das Recht nehmen will zu so weitgreifender Korrektur. Daß derjenige, der den Satz hier eingefügt oder ursprünglich vielleicht nur an den Rand geschrieben hat, sich wenig um den wirklichen inhaltlichen Zusammenhang des Psalms gekümmert hat, ist sicher, denn sonst hätte er nicht von יהוה in dritter Person geredet, auch gesehen, daß der erste Teil des Satzes jedenfalls nicht mit der Situation im Einklang steht, in der sich das „Ich" des Liedes nach der Aussage aller übrigen Verse befindet. — Auch die prosaische Gestalt des Verses legt nahe, in ihm einen Einschub zu erblicken. Vielleicht verdankt der Vers seine Einschiebung an dieser Stelle dem Bestreben, von den vorher eingeschobenen Sätzen v. 7^b—8^b eine sachlich einigermaßen geeignete Überleitung zu v. 10^a zu schaffen. Eine solche bietet ja das Schlußsätzchen ··· עמי תפלה לאל חיי ···.

Erst wenn wir v. 7^b—9 beseitigt und v. 10^a strophisch wieder mit v. 7^a verbunden haben, haben wir eine Strophe, die formal den ursprünglichen Strophen des Liedes völlig gleichartig ist und die in ihrem Inhalt und in der ihn beherrschenden Stimmung uns wieder ganz auf den Boden versetzt, den wir im ersten Teil des Liedes v. 3^a—6^b kennen gelernt haben.

10^{b}. 𝔐 אויב. Richtig 𝔖 wie im Text vorgeschlagen. 𝔊 אֹיְבַי.

11^{a}. Der Vers ist in seiner ersten Hälfte sicher in Verderbnis geraten. Was dort einst gestanden hat, ist schwer zu sagen. Der zweite Halbvers würde seinem Inhalte nach gut zu v. 11^{b} überleiten, aber der Vers fällt aus der strophischen Gliederung heraus und ist auch ein jüngerer Einschub. Wir vermissen jedenfalls nichts, wenn wir auch nur v. 10^{b}. 11^{b} lesen, vielmehr diese Strophe steht dann inhaltlich in schönem Parallelismus mit der Strophe v. 4$^{a.\ b}$.

11^{b}. Zu dem Artikel in היום vgl. v. 4^{b}.

(XLIII) **1^{a}.** Der erste Halbvers ist um eine Hebung zu lang. Ein Wort muß als Zusatz gestrichen werden. Den Gottesnamen kann man zunächst wohl am ehesten entbehren. Jedenfalls ist er hier ebensowenig nötig wie in 42. 7^{a}. Seine Einfügung ließe sich auch hier ebensogut begreifen, wie an vielen anderen Stellen, ja, hier um so besser, als er eingefügt sein kann, als sich diese letzten Strophen von den vorausgehenden abgelöst hatten und zu einem besonderen Liede geworden waren. — Die Bitte, die in שפטני ausgesprochen wird, enthält natürlich ein kräftiges Bekenntnis des Bewußtseins von der eigenen Unschuld. Dies Bewußtsein rechtfertigt dann auch die nachdrückliche Bitte, Jahwe möge für ihn gegen seine Widersacher eintreten. — Glatter und schöner würde der Halbvers, wenn wir lediglich רִיבָה יהוה רִיבִי oder auch יהוה ריבה ר' lesen dürften. Die beiden Ausdrücke שפטני und ריבה nebeneinander und durch ו verbunden machen den Halbvers rhythmisch recht schwerfällig. Es wäre ja auch denkbar, daß von einem Leser oder Abschreiber שפטני zugefügt sei, um die Bitte inhaltlich noch zu verstärken.

1^{b}. Diese Worte fallen vollständig aus dem Rhythmus heraus und sind selbstverständlich Zusatz.

2^{a}. כי überflüssig und rhythmisch störend.

2^{b}. Diese Verszeile ist gleich 42, 10^{b} (nur אתהלך statt אלך) und von dort hierher eingefügt. Sie steht außerhalb des strophischen Zusammenhangs und ist überflüssigerweise hier zugesetzt, um die am Schluß von v. 2^{a} stehende Frage ebenso zu verstärken, wie in Ps. 42 v. 10^{b} sich an v. 10$^{a\beta}$ anschließt.

3$^{a.\ b}$. 𝔐 שְׁלַח. Das ist an sich genügend, auch rhythmisch, aber die verstärkte Imperativform ist rhythmisch doch den Anfängen der übrigen Verszeilen gleichartiger. Es mag ja ה nach ה leicht durch Schreibfehler verloren gegangen sein. — Inhaltlich bittet dieser Vers um das, was der Betende so schmerzlich vermißt hat und dessen vergebliche Erwartung den Hohn der gottlosen Widersacher herausgefordert hat. Der Sinn ist: Jahwe möge ihm sein Antlitz wieder leuchten lassen d. h. ihm seine Gnade wieder wirksam zuwenden und er möge an ihm seine Treue erweisen d. h. sich als den an ihm erweisen, der hält, was er den Seinen verheißen hat und worauf diese so zuversichtlich harren. Dann werden die Widersacher zuschanden werden. Der Satz: „Licht“ und „Treue“ Jahwes möchten ihn „geleiten“, sagt eben das aus, was er jetzt vermißt auf seinem Wege, und zwar was er vermißt, zumal, wenn er, was dann v. 3^{b} noch deutlicher hinzubringt, zur Wohnung Jahwes hinzieht in der Hoffnung, Jahwe möchte sich ihm wieder in Gnaden zuwenden, ihn „sein Angesicht“ wieder in Wahrheit „sehen“ lassen. Weil ihn Jahwe in seiner üblen Lage beläßt, darum höhnen die gottlosen Feinde, indem sie ihm zurufen, wo denn sein Gott sei, warum er noch von ihm etwas erhoffe. Und dazu wurden diese Widersacher besonders stark herausgefordert, wenn er trotz allem immer wieder zum heiligen Berge hinaufstieg. Läßt ihn Jahwe sichtbar von seiner Gnade und Treue geleitet werden hinauf zum Tempel und wieder hinaus ins Leben, dann wird der Hohn schon verstummen. Es ist m. E. auch hier in v. 3^{a} und 3^{b} nicht die mindeste Veranlassung zu der Annahme gegeben, das betende Subjekt befinde sich in weiter Ferne und werde von einer scheinbar unerfüllbaren Sehnsucht, zur Wohnung Jahwes

in Jerusalem zu pilgern, gequält. Die Sache liegt hier genau so wie in 42, 3^b. Diese Vorstellung kommt vielmehr erst und allein durch den Einschub 42, 7^b in den Zusammenhang hinein, und es ist möglich, daß sie auch v. $4^{a.\,b}$ zugrunde liegt, obschon das m. E. nicht unbedingt sicher ist. — Gegen ואל משכנותיך als zweiten Halbvers ist, da die Worte ja rhythmisch so wie angegeben ohne Bedenken gelesen werden können, nichts einzuwenden. Aber mir scheint doch fraglich, ob das farblose משכ׳ gegenüber הר קרשך im ersten Halbverse wirklich der ursprüngliche Text ist. Sollte אל משכ׳ nicht etwa aus einem ואל משכנוֹת כְּבוֹדְךָ zusammengewachsen sein? Die Ähnlichkeit der Konsonantengruppe כבוד mit der vorausgehenden ··כנות läßt die Möglichkeit sofort erkennen, daß die beiden Worte zu der sehr häufigen, jetzt überlieferten Gestalt des Textes durch Versehen eines Schreibers zusammengezogen wurden. Zu der möglichen Lesart vgl. als Parallele Ps. 26, 8.

4. 𝔐 ואבואה. Man könnte natürlich auch nach der gewöhnlichen Betonung אבואה lesen, aber zwischen der unbetonten Schlußsilbe אָה und der folgenden auch mit א beginnenden Silbe אֶל würde dann ein empfindlicher Hiatus entstehen, so daß nach meinem Gefühl אבואָה gelesen werden muß, um diesen rhythmisch sehr übellautenden Hiatus zu beseitigen. Und um der rhythmischen Gleichheit des Verseingangs willen muß man dann auch wohl in v. 4^b אגילָה lesen. — 𝔐 liest nachher אֶל־אֵל שִׂמְחַת גִּילִי, aber das ist unzweifelhaft korrupt. Die im Texte vorgeschlagene Emendation stammt von Duhm. Mir scheint sie sehr glücklich zu sein. Die beiden Verszeilen kommen dann in sachlicher und formaler Hinsicht zu voller Klarheit und Schönheit. Die Strophe ist aber jedenfalls kein ursprünglicher Bestandteil des Liedes. Dagegen spricht zur Genüge schon der Umstand, daß in v. 4^a wieder von Jahwe in dritter Person geredet wird. Das bereitet, nachdem vorher Jahwe immer direkt angeredet worden ist, natürlich sehr starken Anstoß und wird auch dadurch nicht beseitigt, daß in v. 4^b wieder das göttliche „Du“ erscheint, vorausgesetzt, daß ואודך wirklich richtige Lesart ist und das ך des Suffixes nicht vielmehr unter dem Einfluß des göttlichen „Du“ in den früheren Strophen erst im Laufe der Textüberlieferung aus einem ה entstanden ist. Läsen wir וְאוֹדֶה, so würde dazu יהוה אלהי des zweiten Halbverses Objekt sein können. — Auch die rhythmische Abweichung der Verseingänge (zwei Silben vor dem ersten Hochton), falls wir sie richtig lesen, von denen der echten Strophen unterstützt die kritische Ausscheidung dieser Strophe. Ihre Hinzufügung nach v. $3^{a.\,b}$ ist auch wohl begreiflich. Wenn Jahwe die dort ausgesprochene Bitte erfüllt, dann wird der Betende in anderer Stimmung an Jahwes Altar erscheinen. Dann wird Jahwe für ihn wieder ein Gott der Freude sein, während er jetzt für ihn ein Gott der Trübsal und Klage ist, so lange er ihn dem Hohn seiner Feinde preisgegeben sein und ihm das Licht seines Angesichts nicht leuchten läßt. Aber ich habe auch hier den Eindruck, der Psalm wird inniger und kräftiger, wenn die Kehrversstrophe sich unmittelbar an v. $3^{a.\,b}$ anschließt, als wenn diese Strophe noch dazwischen steht, die schon eigentlich die Erhörung voraussetzt und eine fröhliche Stimmung kundgibt, von der der Betende in Wahrheit noch weit entfernt ist.

*

Ist die Kritik, die wir an dem Liede geübt haben, berechtigt, und mir scheint sie wirklich wohl begründet zu sein, dann ergibt sich, daß in dem ursprünglichen Psalm die Kehrversstrophe jedesmal zwei in sich sachlich zusammenhängende Zweizeiler vor sich hatte. Wir irren sicher nicht, wenn wir diese Gleichmäßigkeit im Aufbau des

Psalms für künstlerische Absicht des Dichters halten. Es ist das ein weiterer wertvoller Beweis für die Tatsache, daß die hebräische Poesie in ihrem wahren Wesen durchaus frei ist von aller Regellosigkeit. Im Gegenteil, ein gut Teil ihrer Schönheit besteht in der Regelmäßigkeit ihrer strophischen Gliederung. Ob freilich bei allen Liedern, in denen Kehrverse vorkommen, die gleiche Regelmäßigkeit vorhanden ist, ist eine andere Frage.

*

Psalm XLVI.

Dieser Psalm besteht ursprünglich aus drei Zweizeilern, und die Annahme ist richtig, daß einmal der Kehrvers ausgefallen ist. Wo dieser wieder eingefügt werden muß, kann nach der im Texte vor Augen gestellten Gliederung des Liedes nicht zweifelhaft sein. Jeder Zweizeiler fand seinen Abschluß im Kehrvers. Der strophische Aufbau des Psalms ist also analog dem in Ps. 42. 43 und ebenso kunstvoll und schön. Dort folgt auf zwei Zweizeiler ein Zweizeiler als Kehrversstrophe; hier auf einen Zweizeiler nur eine Kehrverszeile. Der geringeren Breite des Liedteils entspricht also auch eine geringere Breite des Kehrversgebildes. Das arithmetische Verhältnis zwischen beiden also ist, was vielleicht ernstliche Beachtung verdient, in den beiden Liedern genau dasselbe (2 : 1). — Auch hier ist wiederum das rhythmische Schema des Kehrverses verschieden von dem der Verszeilen des eigentlichen Psalms. Das ist vielleicht auch von besonderer Bedeutung. Das Schema der Zweizeiler ist der siegesfrohen, glaubenssicheren Stimmung und zugleich dem unruhigen Toben der Feinde des Volks Jahwes entsprechend das zu solcher Stimmung vor allen passende lebhafte (2 : 2) : (2 : 2). In dem Kehrvers spricht sich die unerschütterliche Ruhe aus, die die Gewißheit, Jahwe, den Gott Jakobs, als seinen Gott zu besitzen, dem Herzen des Gläubigen verleiht, und da ist der ruhig dahinfließende Rhythmus, der in dem gleichhebigen Versschema 3 : 3 seine Ausprägung erfährt, derjenige, der sich der Stimmung, die den Dichter beherrschte, am vollkommensten anschmiegte. — Das Lied hat auch Erweiterungen von jüngerer Hand erfahren. Teilweise sind dieselben vielleicht auch von besonderem sachlichem, religionsgeschichtlichem und nicht bloß literargeschichtlichem Interesse. Sie heben sich, soweit sie rhythmisch gelesen werden dürfen, durch ihre abweichende rhythmische Form aus dem Ganzen heraus. Allerdings kann nur die Zusammenwirkung der sachlichen und formalen Umstände den sicheren Beweis liefern, daß es sich dabei um jüngere Zusätze handelt. Im übrigen meine ich, jeder, der die als ursprüngliche Teile des Psalms herausgehobenen Verszeilen und

Strophen in ihrem besonderen Inhalt und in ihrem Zusammenhang untereinander sorgfältig erwägt und auf sich wirken läßt, werde anerkennen, daß darin ein wirklich in sich wohl aufgebautes und inhaltlich in sich geschlossenes Lied gegeben sei. Das darf dann auch als Beweis für die Richtigkeit unserer rhythmischen Analyse des überlieferten Textes angesehen werden.

2. 𝔐 liest im zweiten Halbverse עֶזְרָה, aber 𝔊 (nur) βοηθός und 𝔖 wie im Text vorgeschlagen. M. E. ist die Lesart des 𝔖 vorzuziehen. Das Suffix נו kann paläographisch sehr wohl im ה des überlieferten Worts stecken. Schon der schöne lautliche Anklang des Suffixes an den Anfang des ersten Halbverses spricht für die Richtigkeit dieser Lesart.

4. 5ᵃ. Mir scheint יהמו entweder eine Variante oder eine (lexikalische) Glosse zu יחמרו zu sein. חמר in Verbindung mit Wasser kommt im alten Testament nur hier vor, und ob im Sprachgebrauch irgendwann diese Verbindung geläufig gewesen, ist schwer zu sagen, aber wenig wahrscheinlich. Daher ist eine Glossierung leicht begreiflich. — 𝔐 hat sodann מימיו. Aber das ist sicher unrichtig; das Singularsuffix hat rückwärts keine Beziehung. Auch der angeblich poetische Plural (Duhm) ימים kann den Singular des Suffixes nicht rechtfertigen. 𝔊 liest τὰ ὕδατα αὐτῶν, ebenso 𝔖. Das schließt sich besser an ימים (v. 3ᵃ) an. Aber wahrscheinlich ist das in dieser Übersetzung vorausgesetzte Pluralsuffix Paraphrase und in Wirklichkeit nichts anderes gewesen, als was wir in 𝔐 lesen. Vielleicht sind die Buchstaben יו aus den nächstfolgenden Buchstaben an das einfache מים herangewachsen. Die Gestalt, in der die Subjekte nachher geboten werden, spricht auch für מַיִם. — Am Ende von v. 4 lesen wir in 𝔐 und in den Versionen בגאותו. Auch hier fehlt dem Singularsuffix die Beziehung rückwärts; es ist also ebenfalls verdächtig. Am Anfang von v. 5 lautet der überlieferte Text נָהָר פְּלָגָיו, und פ׳ ist dann Subjekt zu dem nächstfolgenden Satz. נהר steht absolut vorauf und erregt zumal in Verszeilen, wie wir sie hier haben, arge Bedenken. Daß der Text so, wie er überliefert und auch schon von den alten Versionen vorgefunden worden ist, nicht ursprünglich sein kann, das sollte man längst erkannt haben. Auch das rhythmische Schema fordert eine Emendation am Ende von v. 4 und am Anfang von v. 5. Die Lesart, die ich biete, beruht natürlich nur auf Vermutung. Aber es ist denkbar, daß aus ihr, nachdem sie verstümmelt war, das herausgestaltet wurde, was wir jetzt lesen. Jedenfalls gibt die so emendierte Verszeile einen guten Sinn und auch in ihrer zweiten Hälfte einen guten Parallelismus zu dem strophisch zu ihr gehörigen v. 7. Zu dem Brausen der Wogen des sich erhebenden d. h. anschwellenden Stromes steht in gegensätzlichem Parallelismus in v. 7ᵇ das Erheben der Stimme Jahwes.

5ᵇ. 6. Diese Sätze sprengen die ursprüngliche Strophe auseinander und bringen eine spezielle Beziehung in den Zusammenhang, die in dem ursprünglichen Psalm jedenfalls nicht ausdrücklich ausgesprochen war. In v. 2 wie im Kehrverse ist stets nur im allgemeinen von „Wir" die Rede, die sich des sicheren Schutzes Jahwes freuen. Das „Wir" bezeichnet natürlich das ganze Volk Jahwes. Daß es sich auch im besonderen auf die heilige Stadt und ihre Bewohner beziehen kann, versteht sich von selbst, aber es ist davon nicht besonders die Rede. Auch die Bilder in v. 3ᵃ. 4, wie nicht minder die Beziehung auf Völker und Königreiche und das, was die dritte Strophe v. 9—11 aussagt, zeigt, daß die Gedanken des Dichters sich gewissermaßen auf allgemeinerem Boden bewegen, während der Inhalt von v. 5ᵇ. 6 wenigstens dem Anschein nach auf ein bestimmtes Ereignis hinblickt, bei dem Jahwe sich seiner Stadt und seiner Wohnstätte als jäh wirksam werdenden Schutz erwies. Dabei darf nicht unbeachtet bleiben, daß wir hier zwei regelrechte

Verszeilen nach dem Schema 3 : 3 vor uns haben. Ihre rhythmische Gestalt hebt sich auch aus dem Zusammenhang heraus und verstärkt also die sachlichen Bedenken.

Wir haben es hier m. E. unzweifelhaft mit einem jüngeren Zusatz zu tun. Die Anknüpfung desselben nach rückwärts ist nicht übel, zumal bestimmte geschichtliche und literarische Erinnerungen darin zum Ausdruck zu kommen scheinen. Dabei ist es gleichgültig, ob vor ישמחו das voranging, was ich dort zu lesen vorschlage, oder ob der Text lautete, wie er überliefert ist. Man wird an Jesajas Prophetie über die heranstürmende Flut der assyrischen Heerscharen und an ihren jähen Zusammenbruch vor Jerusalem erinnert. In der Sache und im Ausdruck wird diese Erinnerung lebendig, und es ist sehr wahrscheinlich, daß sie auch bei dem Interpolator lebendig war und seine Feder geleitet hat. An Jesaja erinnert auch im Kehrvers das יהוה · · · עמנו. Darin klingt wieder עמנואל Jes. 7, 14, besonders aber vgl. Jes. 8, (8^b.) 10. — Der Sinn des ersten Satzes in v. 5^b ist sehr kräftig. Es tosten die Wogen des sich heranwälzenden Stromes (zu נהר vgl. Jes. 8, 7f.) und drohten die „Stadt Jahwes" zu verschlingen; aber sie war des Schutzes ihres Gottes gewiß, darum fürchtete sie sich nicht, vielmehr sie empfand Freude über das ohnmächtige Toben der Wellen. — Zweifellos hat 𝔊 den Text des zweiten Halbverses richtig gelesen (ἡγίασεν τὸ σκήνωμα αὐτοῦ ὁ ὕψιστος), da die überlieferte Lesart nur schwer zurechtzubringen ist. Ich habe darum selbstverständlich diese Lesung des Satzes aufgenommen. Sie allein gibt scharf und deutlich wieder, was im ersten Halbvers (im Hinblick auf Jesajas Prophetie) vorausgesetzt ist.

7. Jedenfalls hat 𝔊 (wahrscheinlich auch 𝔖) hier קולו, nicht בְּק', gelesen. 𝔊 übersetzt: ἔδωκεν φωνὴν αὐτοῦ. Ps. 68, 34, wo 𝔐 ebenfalls נתן בְּק' hat, setzt auch 𝔊 בְּק' voraus. 𝔊 liest dort: δώσει ἐν τῇ φωνῇ αὐτοῦ (allerdings bietet cod. א ἐν nicht). Sicher ist auch hier der Acc. קולו vorzuziehen.

9. 𝔐 לכו חזו, aber es ist schon um des rhythmischen Wohllauts willen mit $𝔊^A$ u. a. וחזו zu lesen. — Der Relativsatz, der sich dem Rhythmus gar nicht einfügt, ist mit Recht ausgeschieden worden (Duhm). Vielleicht rührt er aber von der Hand her, die v. 5^b. 6 eingefügt hat. Die vermutlich dort im Hintergrund liegenden geschichtlichen Voraussetzungen würden auch den Inhalt dieses Relativsatzes verständlich machen. — Sollte man den Interpolator in späterer Zeit zu suchen haben — was nicht unwahrscheinlich ist —, dann könnten die von ihm eingefügten Sätze und das von ihm in ihnen dem ganzen Psalm aufgeprägte Verständnis eschatologisch gemeint sein und an Weissagungen erinnern wie Ez. 38. 39 u. a. Das ursprüngliche Lied braucht aber nicht so gemeint zu sein.

10^a. ארץ ist ohne Artikel zu lesen wie v. 7.

10^b. Diese Worte lassen sich recht gut rhythmisch lesen, aber nach dem Schema 4 : 3 oder richtiger (2 : 2) : 3. Damit aber heben sie sich aus dem Liede bestimmt heraus. Ich habe auch den Eindruck, als komme die sich an v. 9^a anschließende Aussage über die מפעלות י״י in v. 10^a mit dem עד קצה א' zu einem deutlichen Abschluß. Die Ausmalung in Einzelheiten, wie sie v. 10^b bringt, erwartet man nicht mehr. Ja, ich meine, dem überall in allen ursprünglichen Versen des Liedes uns entgegentretenden Zuge, die Aussagen möglichst allgemein und universell zu gestalten, entspricht diese Kleinmalerei nicht besonders. Ich habe hier dieselbe Empfindung wie bei dem größern Zusatz v. 5^b. 6. Aber da nun auch die rhythmische Schwierigkeit dazu kommt, so trage ich keinerlei Bedenken, diese an sich ja recht hübsche Verszeile für eine Glosse zu halten und sie auszuscheiden. Es gibt ja auch mancherlei prophetische Stellen, die zur Einfügung dieses Satzes veranlassen konnten.

11. Ich habe hier absichtlich אלהים festgehalten und es nicht durch יהוה ersetzt. Ich weiß wohl, daß der Satz in der Form כי אני יהוה · · · viele Parallelen haben würde,

z. B. bei Ezechiel und in Deuterojesaja. Aber möglich wäre doch auch, daß der Dichter hier אלהים geschrieben habe. Jahwe ist ja in v. 11 der Redende, und ihm kommt es darauf an, daß man wie in Israel, so in aller Welt erkenne, daß er wahrhafter Gott ist. Das würde so nachdrücklich ausgesprochen werden. Allerdings wenn man bei den v. 9 Angeredeten nur an ungläubige oder im Glauben schwankend gewordene Glieder des Volkes Israel selber denken müßte, dann würde es sich wohl empfehlen, יהוה statt אלהים zu lesen, da ja der Jahwename für den Israeliten einen unendlich reicheren, in der geschichtlichen Erinnerung unverlierbar fortgepflanzten Glaubensinhalt bedeutete. Für diese Glieder des Volks hieße es dann, sie müßten aus den Erlebnissen erkennen, daß er immer noch der Jahwe sei, der er zu Mosis Zeit war und als den er sich zu allen Zeiten bis in die Gegenwart hinein erwiesen habe. Aber in v. 9 verlangt der Ausdruck diese Beschränkung des Kreises der Aufgeforderten durchaus nicht.

*

Psalm LVI.

Der Text dieses Liedes ist in besonders üblem Zustande überliefert worden. Es ist überaus schwierig, sich durch ihn hindurchzufinden. Verwunderlich ist es darum auch nicht, wenn bisher niemand das rhythmische Schema richtig erkannt hat; ebensowenig, wenn man bisher keine Einsicht in die innere strophische Gliederung des Liedes zu gewinnen vermochte. Das Textbild, das ich darbiete, ist das Ergebnis sehr mühsamer Arbeit und langen Überlegens. Aber ich glaube nun hoffen zu dürfen, zu einem haltbaren Ergebnis in Bezug auf die rhythmische Seite des Liedes gelangt zu sein. Ebenso gebe ich mich der Zuversicht hin, diejenigen Worte, Sätze und Verse richtig umgrenzt zu haben, die in das zweifellos kraftvolle und formell recht kunstvolle Lied nachträglich eingefügt und teilweise jedenfalls mit schuld daran sind, daß es so schwer geworden ist, die ursprüngliche Gestalt des Liedes wiederzuerkennen, so weit das angesichts der zweifellosen starken Verderbnis des Textes an manchen Stellen überhaupt möglich ist.

Wir haben in diesem Psalm wieder ein Lied mit Kehrvers. Das Lied bestand ursprünglich nur aus zwei Zweizeilern, und jedem Zweizeiler folgte dann eine Kehrverszeile. Die strophische Gestalt des Liedes ist also ganz der gleichartig, die wir in Ps. 46 kennen lernten. Besonders bedeutsam ist sodann die Tatsache, daß alle Verszeilen, auch die Kehrverszeile, dreigliedrig (trikolisch) sind. Allerdings kann man ja, und wird man ja wohl auch theoretisch richtiger, die Verszeilen der Strophen des eigentlichen Liedes als zweigliedrig (bikolisch) ansehen, insofern die beiden ersten Glieder (2 : 2) in Wahrheit den ersten Halbvers mit Nebencäsur bilden, während der zweite Halbvers drei Hebungen hat. Aber um des Kehrverses willen mag man auch sie als dreigliedrig bezeichnen. Denn der Kehrvers ist zweifellos drei-

gliedrig. Seine ersten beiden Glieder haben je drei Hebungen und das dritte ist mit zwei Hebungen zu lesen. Die Hebungszahlen folgen also in ihm in umgekehrter Ordnung im Vergleich zu den Versen in den Zweizeilern. Folgen dort zunächst zwei Glieder einander mit je zwei Hebungen, so hier mit je drei Hebungen, und ist dort das dritte Glied dreihebig, so hier zweihebig. Man darf wohl annehmen, daß das nichts Zufälliges ist, sondern auf wohl überlegter Absicht beruht. Diese rhythmische Gliederung des Liedes ist recht kompliziert, und es ist schon darum begreiflich, daß der Dichter bei diesem kunstvollen Schema sich mit ein paar Strophen begnügt. Allerdings haben die beiden Strophen mit dem Kehrvers zusammen auch vollkommen genügt, den Gedanken und Empfindungen Ausdruck zu verleihen, die des Dichters Seele erfüllten. Für unsere Kenntnis des Formenreichtums in der hebräischen Lyrik ist freilich dies Liedchen von hohem Werte.

Die größeren Einschübe und Zusätze, die wir in der zweiten Hälfte des Liedes finden, heben sich, wie schon der Augenschein lehrt, ohne weiteres durch die rhythmische Form (v. 7^b. 8^a ist vielleicht nur als Prosasatz eingetragen) aus dem Zusammenhange heraus. V. 8^b. 9^a. 9^b und v. 13. $14^{a.\,b}$ sind unzweifelhaft nach dem Schema 3 : 2 zu lesen. Zu dieser starken formalen Abweichung von den ursprünglichen Verszeilen gesellen sich auch genügend sachliche Gründe, um diese Sätze mit Sicherheit als jüngere Erweiterungen zu kennzeichnen. Das Nähere dazu unten! Ich bemerke ausdrücklich, daß ich nicht sagen will, alle Teile des Textes, zu denen ich hernach keine kritische Bemerkung mache, böten eine unbedingt richtige Lesart, ebensowenig wie ich zu behaupten im Sinne habe, alle meine kritischen Operationen am Texte träfen unzweifelhaft das Richtige. Die Überlieferung ist hier nicht bloß im masoretischen Texte, sondern auch in dem der Versionen eine zu unsichere, als daß man bei ihrer Kritik überall zu dem Gefühl gesicherter Emendation gelangen könnte. Im allgemeinen freilich hoffe ich doch das Richtige in den meisten Fällen gefunden zu haben.

2. Im ersten Halbvers dieser Verszeile wie an der gleichen Stelle in dem parallelen Halbverse in v. 3 würde nach meinem Gefühl der Rhythmus glatter, schöner und kräftiger sein, wenn כי fehlte. Allerdings dürfen wir es darum doch nicht ohne weiteres streichen. — Der Artikel vor יום ist sicher nicht ursprünglich. — Statt des ungewöhnlichen לֹחֵם lese ich vermutungsweise לָחֹץ, inf. absol. zur Verstärkung des Verbalausdrucks. Subjekt ist natürlich אנוש und was soll hier לֹחֵם? Dazu ist dies Partic. Qal auch sprachlich eine recht unsichere Erscheinung. Jedenfalls verliert der Halbvers nichts an Kraft durch die Änderung der Lesart; wir aber werden dadurch eine sprachliche Unbequemlichkeit los.

3. 4. In v. 3 ist mit 𝔊𝔖 שְׁאָפוּנִי zu lesen. כל היום stört den Rhythmus arg. Es ist sachlich überflüssig und darum ohne weiteres zu tilgen. — 𝔊 liest gleich hinter diesem כל היום ἀπὸ ὕψους ἡμέρας d. h. die beiden Worte, die in 𝔐 am Ende von v. 3 und am Anfang von v. 4 stehen, mit der Präposition מן, also = מִמְּרוֹם יוֹם.

Diese Differenz ist ein deutlicher Beweis für die textliche Unsicherheit dieser freilich in 𝔊 ebensowenig wie in 𝔐 verständlichen Worte. Sie sind sicher durch irgend einen Schreibfehler (oder Doppelschreibung irgend eines der umstehenden Worte?) eingedrungen, und es ist sehr fraglich, ob es wirklich ursprünglich zwei Worte waren, ob nicht vielmehr יום aus einer abgelösten und undeutlich gewordenen Pluralendung zurechtgemacht worden ist. Auf alle Fälle haben diese Worte, wo wir sie auch lesen, keine Stelle im ursprünglichen Texte gehabt und dürfen deshalb unbedenklich unterdrückt werden. — Statt לחמים lese ich auch hier לחצים. So wie שאפוני auf v. 2ª zurückgreift, geschieht dies mit diesem לחצים auf v. 2ᵇ. — In v. 4 übersetzt 𝔊 φοβηθήσονται (= ייִרְאוּ) und zieht das als Prädikat zu dem Satze כי רבים ל׳. Das kann er, da ihn מרום יום(מ) hier nicht stört. 𝔖 dürfte einen richtigeren Text bieten; er hat לא אירא. Das leitet trefflich zu dem folgenden Satze über. In 𝔐 ist לא, vielleicht infolge des Wegrückens des מרום יום von der bei 𝔊 ihm gegebenen Stelle schließlich weggefallen. Allerdings setzt dann 𝔖 eine handschriftliche, sonst mit 𝔐 übereinstimmende Textüberlieferung hier voraus, die לא noch nicht eingebüßt hatte. Aber das ist durchaus möglich, daß er eine solche Textgestalt noch vor sich hatte. Trotz allem aber ist weder אירא noch לא א׳ oder gar ייראו (𝔊) ursprünglich hier. Es zerstört den Rhythmus. Sachlich ist es überflüssig, weil sein Inhalt ja im folgenden Satze ausgesprochen wird. Es ist m. E. ohne Zweifel aus dem unmittelbar darunterstehenden zweiten Gliede des Kehrverses (v. 5) in v. 4 eingedrungen. Es darf ohne Bedenken wieder getilgt werden. Nun darf ich freilich 𝔖' Text hier nicht beiseite lassen. 𝔖 hat das folgende אני (ואני habe ich nach 𝔊 eingesetzt = ἐγὼ δὲ) nicht, sondern liest dafür כִּי. Ist das richtige Lesart, dann kann לא אירא nicht beseitigt werden, denn dann wird es vom Rhythmus gefordert. Der zweite Halbvers lautete dann: לא אירא́ כי אל̔יך אבטח́. Wir hätten hier dann den Inhalt und Ausdruck des zweiten Kolons des Kehrverses (v. 5ᵇ) in allerdings umgekehrter Folge, wie wir den Text des ersten Halbverses (v. 3) auf den Wortlaut der ersten Verszeile der Strophe v. 2 zurückgreifen sahen. Es ist schwer zu entscheiden, welcher Lesart man folgen soll. Beide sind natürlich gleich gut. Die starke Betonung des ואני, wofür ja auch 𝔊 spricht, empfiehlt sich freilich besonders nachdrücklich. Ich halte daher auch die Lesart 𝔊's fest.

5. 𝔐 דְּבָרוֹ, aber der inhaltliche Zusammenhang spricht für Richtigkeit von 𝔊's Lesart: τοὺς λόγους μου. Ebenso spricht dafür דְּבָרַי am Anfang von v. 6, das dort fehlerhaft steht, aber auf v. 5ª zurückweist. Ob freilich der Dichter selbst das Wort pluralisch gelesen wissen wollte, ist doch zweifelhaft. Da es sich nicht um „Worte" oder „Reden" handelt, sondern um des Redenden „Sache" oder „Angelegenheiten", so wäre vielleicht die singularische Aussprache דְּבָרִי = „meine Sache" ebensogut und vorzuziehen. — Am Ende scheinen 𝔊 und 𝔖 לי vor בשׂר zu lesen, also so: מַה יַּעֲשֶׂה́ לִי בשׂר́. Das klänge mindestens ebensogut wie die masoretische Lesart. Es könnte dafür auch der Umstand sprechen, daß dann das letzte Wort auf ר ausklänge, und damit sich an die beiden ersten Glieder des Kehrverses wohllautend anschlösse, die beide in der Schlußsilbe ebenfalls ר hören lassen. Der Gesichtspunkt rhythmischen Wohllauts würde also für 𝔊𝔖 sprechen. Aber natürlich klingt auch 𝔐 nicht übel. Es kann also dabei sein Bewenden haben.

6ª. Diese Worte sind aus rhythmischen Gründen zu tilgen. כל היום scheint eine jüngere Hand in dieses Lied gern eingefügt zu haben. Sachlich ist die Verbindung דברי יעצבו, wie 𝔐 liest, doch auch nicht einfach; sie hat starke Bedenken gegen sich. 𝔊 übersetzt, als hätte er etwa יְתָעֲבוּ (ἐβδελύσσοντο) gelesen. Aber da m. E. im weiteren 𝔖 noch den ursprünglichen Text erkennen läßt, so ergibt sich auch die Nichtursprünglichkeit des דברי. Bei ihm fehlt es, während freilich auch er כל היום gelesen hat. Das wird also wohl eine recht alte Glosse sein. דברי ist aus

v. 5 erst in den Text von v. 6 eingefügt worden, als das erste Verbum die Gestalt יעצבו oder (𝔊's) יתעבו angenommen hatte. Diese Wandlung des Textes ist dann aber nicht in die ganze handschriftliche Überlieferung übergegangen. Auf 𝔖 ist jedenfalls noch eine solche mit gutem alten Texte herabgekommen.

6b. 7a. In v. 6b liest 𝔊 wie 𝔐, aber das garantiert nicht die Richtigkeit der Lesart. 𝔖 hat m. E. hier, wie schon gesagt, mindestens einen besseren Text, wenn nicht den ursprünglichen, bewahrt. 𝔖 übersetzt v. 6: „alle Zeit (בכל היום) ratschlagen sie wider mich und sinnen sie wider (oder: für) mich Böses“. Man wird zugeben, daß diese Gestalt des Textes ohne weiteres im richtig verstandenen Zusammenhang des Liedes, zumal mit Beziehung rückwärts auf שׁאף (das freilich nicht mit den Versionen = „zertreten“ übersetzt werden darf) in der ersten Strophe, den Vorzug für sich in Anspruch zu nehmen wohl geeignet ist. Der ihr entsprechende hebräische Text läßt sich auch leicht aus dem überlieferten Wortlaut gewinnen und dieser auch paläographisch nicht gerade allzuschwer aus jenem begreifen. Allerdings wie ב in die Verbalform יעצו eindringen konnte, ist nicht einzusehen. Vielleicht handelt es sich da ursprünglich nur um einen Schreibfehler, der hernach zu der überlieferten Form ausgestaltet wurde. Ich erinnere an das vielleicht von 𝔊 vorausgesetzte יתעבו. Hierbei müßten wir annehmen, daß zunächst יעצו durch Schreibfehler zu יצעו umgestellt wurde. In der kursiveren Schrift der jüngeren Zeiten (vgl. die oft angezogene Papyrischrift) lag es nicht ganz außer dem Bereich der Möglichkeit, ein צ zu einem ת zu verlesen. Gesetzt, dies sei geschehen, dann lag es nahe, mit Einfügung des דברי das sonst hier unverständliche יתעו zu einem יתעבו zu vervollständigen. Möglich wäre dann ferner, daß aus dieser Lesart in andere Handschriften, die noch יעצו boten, das ב eingefügt und so ein Text geschaffen wurde, der einigermaßen der von 𝔊 vertretenen Lesart und Auffassung entsprach. Natürlich ist das alles problematisch und soll auch nichts Besseres sein. — Die Lesart des Syrers ist vortrefflich. Objekt zu יעצו (𝔖 hat Imperfekt gelesen, das auch hier dem sachlichen Zusammenhang entspricht) ist natürlich das am Ende des Halbverses stehende רע. — Auch das zweite Versglied ist in 𝔖's Fassung sehr gut. Die überlieferte Lesart erklärt sich vielleicht aus der oben angedeuteten Textform, die den Einschub eines כֻּלָּם voraussetzt. Indem das ם von diesem Wort sich ablöste und mit dem folgenden Worte zu dem so sehr geläufigen 'מחשב verwuchs, wurde zugleich am Ende die Anfügung der Pluralendung (man beachte vorher כל) und die Anfügung des Suffixes III p. plur. notwendig. Die Verwandlung von לי רע in לרע war ebenso nötig, weil ja durch die Verbindung des יעצבו (יתעבו) mit dem vorangestellten Objekt דברי das Wort עלי für das folgende Subjekt freigeworden war. Ein לי hatte da keinen Platz mehr. — Ob der Gang der Entstehungsgeschichte des Textes bis zu der masoretischen Gestalt von mir richtig erkannt und zutreffend geschildert ist, lasse ich dahingestellt. Daran wird aber m. E. nichts geändert, daß die Textgestalt des Syrers wenigstens im Vergleich zu 𝔐 die ursprünglichere ist.

In v. 7a ist mit dem יגורו gar nichts anzufangen. Es paßt gar nicht in den Zusammenhang. M. E. entstammt es einer Doppelschreibung der Anfangskonsonanten des folgenden Worts. Es waren wohl יצפו doppelt geschrieben, und das ist dann als יגורו gelesen worden, was paläographisch (vgl. wieder die Papyrischrift) denkbar ist. צ konnte sich allenfalls in גו spalten. פ in ר zu verlesen, gehörte auch nicht zu den Unmöglichkeiten. — Im folgenden ist jedenfalls das Qere יצפונו gegen das Ketib יצפינו im Rechte, wenn auch schwerlich die pausale Aussprache ohne weiteres als ursprünglich vom Dichter gewollt angesehen werden muß. Es ist ebensogut möglich, daß der Dichter selbst יִצְפְּנוּ und nachher auch יִשְׁמְרוּ gesprochen hat. — Das dahinterstehende המה zerstört den Rhythmus und muß irgendeinem Zufall sein Dasein verdanken. Es wird auch von den Versionen vorausgesetzt, aber es muß

getilgt werden. Der nach Ausscheidung der beiden Worte übrigbleibende Wortlaut des Halbverses ist inhaltlich und formell vortrefflich: „sie lauern auf, geben acht auf meine Fersen“ (oder: Fußtritte, -spuren) d. h. sie suchen heimtückisch mich zu Falle zu bringen (man denke an Jeremias Klagen).

7ᵇ. 8ᵃ. Das ist eine prosaische Glosse zum letzten Halbverse. Sie tun das, eben weil sie harren auf meine Seele d. i. auf meinen Untergang, auf meinen Tod. — V. 8ᵃ lautet in 𝔐 ziemlich unverständlich: על און פלט למו. 𝔊 bringt mit seinem: ὑπὲρ τοῦ μηθενὸς (andere μηδενὸς) σώσεις αὐτούς auch nichts Besseres. Auch hier ist wieder 𝔖 der Retter in der Not. Er hat auch hier m. E. mindestens eine bessere Textüberlieferung bewahrt. Er übersetzt: „und sie sagen: ‚für ihn gibt’s keinen Retter‘.“ Danach habe ich den Text mit möglichstem Anschluß an das überlieferte Wortmaterial herzustellen gesucht. Mir scheint למו statt לו erst infolge Änderung der Beziehung der Aussage auf die Feinde des Redenden hergestellt worden zu sein. Das von 𝔖 wiedergegebene לו ist jedenfalls richtiger. Vielleicht ist es nicht nötig, nach 𝔖 etwa מְפַלֵּט herzustellen. Im übrigen wird man hier an die Parallele in Ps. 22 sehr lebhaft erinnert. Vielleicht hat der Glossator auch unter der Nachwirkung der gleichen Erinnerung gestanden. — Im Notfall könnte man diese Sätze auch nach dem Schema 3 : 2 lesen; freilich gibt es nur rhythmische Prosa: כאשׁ́ר קוּ́ו נפשׁ́י לאמ́ר אין פלט ל́ו.

8ᵇ. 9ᵃ. Vielleicht ist hier in v. 8ᵇ ursprünglicher בעמ́ים und אַף, sachlich ja begreiflich, erst nachträglich eingefügt. So würde der Verseingang rhythmisch dem folgenden v. 9ᵇ gleichartig (eine volltönende Silbe vor dem ersten Hochton). 𝔐 hat dann nur הוֹרֵד. 𝔊 übersetzt: ἐν ὀργῇ λαοὺς κατάξεις (תּוֹרִד). Aber das ist nur dann richtig, wenn die Feinde und Dränger des redenden Ichs die „Völker“ sind d. h. wenn das redende „Ich“ das Volk ist. Aber in den vorausgehenden Versen habe ich den Eindruck, als seien die Widersacher des Klagenden in seiner nächsten Umgebung, in seiner eigenen Volksgemeinschaft zu suchen. So glaube ich denn auch hier wieder 𝔖 folgen zu dürfen, der das Verbum mit pronominalem Objekt verbunden zeigt. Deshalb habe ich הוֹרִדֵם geschrieben. Dann sind die „Völker“ oder ist ihr „Zorn“ das Werkzeug, dessen sich Jahwe bedienen soll, um die Widersacher des Redenden niederzuwerfen, und das entspricht durchaus alttestamentlichen Vorstellungen und Aussagen. Übrigens hat 𝔖 übersetzt: „richte sie“. Ob das = הוֹכִחֵם oder דִּינֵם sein soll?

In v. 9ᵃ ist auch der Text korrupt. Er lautet: נֹדִי סָפַרְתָּה אַתָּה. 𝔊 übersetzt: τὴν ζωήν μου ἐξήγγειλά σοι; 𝔖: „meinen Lobpreis habe ich dir verkündigt“. Schwerlich hat 𝔖 נדי gelesen, denn das konnte er nicht mit „Lobpreis“ (תוריתא) wiedergeben. Das Wort, das er vorfand, muß mehr Ähnlichkeit etwa mit einem תודתי gehabt haben. Ob 𝔊 חַיַּי gelesen, ist mir nicht wahrscheinlich, weil das mit נדי nicht gerade allzuviel Ähnlichkeit hat. Allerdings könnte נד allenfalls in nicht besonders scharf ausgeprägten Schriftzügen paläographisch mit חי in Beziehung gesetzt werden. Ich glaube aber, es hat dort etwas anderes gestanden. Nach Ps. 104, 33 habe ich בְעוֹדִי hergestellt. Das hat wenigstens mit dem überlieferten נדי am meisten Berührung, auch die syrische Übersetzung würde damit sich verbinden lassen. Dort in Ps. 104 steht im Parallelismus damit בְּחַיַּי. Ob das auf die Übersetzung 𝔊’s Licht werfen kann? Das lasse ich auf sich beruhen. — ספרתיך habe ich nach 𝔊 und 𝔖 geschrieben. Das paßt in den Zusammenhang auch recht gut. Der Satz motiviert die Bitte um Jahwes Einschreiten wider die Gegner damit, daß er den Bittenden zu seinen Gunsten hervorheben läßt, er habe, so lange er lebe, stets von Jahwe rühmend erzählt. — אתה ist vielleicht so, wie oben im Text vorgeschlagen, mit der nächsten Verszeile 9ᵇ zu verbinden und als Verstärkung des Imperativs aufzufassen. Jedenfalls aber ist es eine Störung im Rhythmus. Viel-

leicht hat der Interpolator hier wirklich formell gute Verse liefern wollen, und es ist ihm darum אתה nicht zuzuschreiben. Es könnte von einem Leser zugesetzt sein.

9b. Am Ende ist der Text nicht in Ordnung. Auch hier ist m. E. סִפַּרְתָּךְ zu lesen. בְּ drang vom ersten Halbverse aus ein und erzeugte dann eine Lesart (auch in 𝔊 und 𝔖 vorausgesetzt), die mit ihrem הלא höchst sonderbar klingt. Es kann dann nichts anderes sein als eine Erläuterung zu dem in בנארך steckenden Bilde. 𝔊 und 𝔖 haben dafür, wie es scheint, בְּנֶגְדְּךָ gelesen. Lesen wir, wie im Texte vorgeschlagen, dann ist der zweite Halbvers eine wesentliche Wiederholung von v. 9a, nur in der Form einer rhetorischen Frage.

Die beiden Verszeilen v. 8b—9b heben sich deutlich, wie schon bemerkt wurde, durch ihr abweichendes Versschema aus dem Zusammenhang heraus. Aber man wird auch leicht zugeben, daß sie in ihrem Inhalte eine Ausmalung der Stimmung des Betenden und eine Motivierung der in der ursprünglichen zweiten Verszeile der Strophe v. 10 folgenden zuversichtlichen Aussage, die Feinde würden zu schanden werden, bieten sollen. Der Interpolator vermißte hier zwischen den beiden Verszeilen dieser Strophe die Bitte um Jahwes Einschreiten, und sie fügte er nun selbst in seiner Weise ein. Es ist gut, daß er dazu ein abweichendes (vielleicht ihm von literarischer Erinnerung an die Hand gegebenes) Versschema verwendete. So vermögen wir seine Zutat wieder zu entfernen und die ursprüngliche Strophe ziemlich rein wiederzugewinnen. Der im Kehrvers so stark ausgesprochenen Glaubenszuversicht und dem in dieser wurzelnden Sicherheitsgefühl entspricht vollkommen die einfache Aufeinanderfolge der beiden Verszeilen v. 6b. 7a und v. 10. Davon kann man sich leicht überzeugen.

10. אז ist, wie auch anderwärts im Psalter, zugesetzt, vielleicht schon von dem Autor der vorhergehenden Interpolation. Da אחור den Rhythmus stört, allerdings zu ישובו sehr gut paßt, so halte ich es nicht für unmöglich, daß der Text ursprünglich יֵבוֹשׁוּ lautete. Das paßt auch sehr gut. אחור wurde dann zugesetzt, nachdem die Umstellung der Konsonanten des Worts eingetreten war. — 𝔊 übersetzt: ἐν ᾗ ἂν ἡμέρᾳ ἐπικαλέσωμαί σε. Ob etwa אקראך in seiner Vorlage stand? Vielleicht steckt ך in dem folgenden höchst sonderbaren זה, das freilich in 𝔊 ἰδοὺ als Äquivalent (?) hat. In 𝔖 fehlt ביום אקרא überhaupt, aber gewiß beruht das auf einer Verderbnis sei es im Syrer selbst oder in seiner Vorlage. Das Sätzchen ist rhythmisch nicht zu entbehren, sachlich auch nicht. Ich ziehe hier 𝔐 vor. — Weder זה noch ἰδοὺ findet in 𝔖 ein Äquivalent. Es handelt sich offenbar um irgend einen Schreibfehler oder einen Zusatz, der bestimmt ist, mit dem Demonstrativ auf den folgenden, mit כי eingeleiteten Satz hinzuweisen. — אתה ist nach 𝔊 (ὅτι θεός μου εἶ σύ) eingefügt. Das ist nach dem Zusammenhang hier wirklich unentbehrlich. 𝔊 scheint dann אֱלֹהַי vorauszusetzen. Vielleicht wäre das auch rhythmisch vorzuziehen. Die Schlußsilbe אלהַי klänge dann recht hübsch an an das Ende des ersten Kolons אויבַי. Man beachte überhaupt in dieser Verszeile das deutliche Hervortreten des י. Ich habe den masoretischen Text beibehalten, da er rhythmisch erträglich ist und sachlich auch nicht des Nachdrucks entbehrt, ohne freilich von seiner Ursprünglichkeit überzeugt zu sein.

11. 12. V. 11a ist fehlerhaft doppelt geschrieben. — In v. 12 steht am Ende אדם statt בשר in v. 5. 𝔖 hat auch in v. 5 אדם. Aber aus dem oben hervorgehobenen rhythmischen Grunde möchte ich wohl vorschlagen, auch in v. 12 בשר zu lesen.

Jedenfalls ist ursprünglich der Text an beiden Stellen genau gleich gewesen. אדם kann (vgl. אנוש in v. 2) einem bloßen Schreibfehler sein Dasein verdanken.

13. In diesem Verse haben wir eine literarische Erinnerung an Ps. 50, 14. 𝔊 setzt נדרים, nicht נדריך voraus. 𝔖 übersetzt, als lese er לְךָ יהוה אֲשַׁלֵּם נְדָרַי. Im zweiten Halbvers hat 𝔊 nur תּוֹדָה wiedergegeben; wahrscheinlich hat er recht, wenn er לך nicht voraussetzt, da so der Text 50, 14 entsprechender ist. 𝔖 übersetzt sogar: וְתוֹדָה אֶזְבַּח לְךָ (oder gar 'וּבְתֹ?), also sich auch noch näher an 50, 14 anschließend. Welche von den drei Textgestalten den Vorzug verdient, ist schwer zu sagen. Auch die Übersetzer können hier bei ihrer Wiedergabe von der Erinnerung an Ps. 50 bestimmt gewesen sein, und so ihre Abweichungen vom 𝔐 ihre Erklärung finden. Ich halte 𝔐 fest. Das rhythmische Schema ist bei dieser Verszeile wie bei den beiden folgenden unzweifelhaft.

14^{a}. כי kann natürlich auch schon von dem Autor dieser Zusatzverse herstammen. Der Verseingang ist freilich ohne כי dem des v. 13 gleichartig, aber man beachte dazu die starke Verschiedenheit in v. 14^{b}. Die ganze Verszeile ist wörtlich so Ps. 116, 8 zu finden, dort nur noch um ein Glied reicher, das 𝔊 in einzelnen handschriftlichen Zeugen (nicht in cod. Bא in ursprünglicher Gestalt) in seinen Text nachträglich auch aufgenommen hat; in der ursprünglichen Gestalt 𝔊's stand es nicht. — Ps. 116, 8 lehrt auch, daß הלא schwerlich ursprünglich ist. Es ist ja auch recht sonderbar und störend.

14^{b}. Dieser finale Satz erinnert lebhaft (auch in der griechischen Übersetzung) an Gen. 5, 22. 24 u. a., besonders an Gen. 17, 1. — Statt באור liest 𝔖 בְּאֶרֶץ, das auch gut sein würde und vielleicht auch ursprüngliche Lesart ist. Wenigstens würde der Hinblick auf מות in v. $14^{a\alpha}$ dafür reden können.

Die Tendenz dieser drei Schlußzusatzverse ist recht deutlich erkennbar. Ihr Autor vermißte die praktische Auswirkung der Dankbarkeit, die der Gerettete schließlich seinem Gott schuldig ist. Die Gelübde muß der Gerettete ausführen. Dabei ist gewiß an die Opfer des Dankes mitgedacht. Der Geist, der diese Schlußsätze beherrscht, ist fühlbar verschieden von dem, der uns überall aus dem ursprünglichen Liede heraus anweht. In ihnen empfindet man die Luft kultischer Frömmigkeit, wenn auch in edelster Form, während im Liede selbst vielmehr das zu finden ist, was Jahwe nach Ps. 50, 15 von dem wahrhaft gläubigen Israeliten verlangt. So läßt sich auch sachlich das formal ohnehin unausweichliche Urteil über diese drei Verszeilen noch ein wenig stützen. Das Lied schließt viel kräftiger mit dem Kehrvers v. 11. 12, und tatsächlich ist in den beiden Zweizeilern mit dem Kehrvers alles ausgesprochen, was dem Dichter am Herzen lag. Man vermißt keinen wesentlichen Gedanken mehr.

*

Psalm LIX.

Dieser Psalm zeigt uns besonders deutlich, zu wie kunstvollen Gebilden die hebräische Poesie fähig war. Wir haben schon beachtenswerte Beispiele dafür kennen gelernt. Aber alles, was wir bisher fanden, tritt doch noch zurück hinter dem kunstvollen Aufbau,

dem wir hier begegnen. Das Lied gliedert sich zunächst in zwei große Hälften. Der Einschnitt liegt vor v. 12. Die beiden Hälften sind in ihrer ursprünglichen Gestalt genau gleich breit gewesen, und sorgfältige Untersuchung und Erwägung vermag auch im wesentlichen diese Gestalt wiederzugewinnen. Aber diese beiden Hälften sind nicht nur gleich breit, sie zeigen auch in ihrem inneren Aufbau die gleiche Gliederung.

Es beginnt das Lied — natürlich rede ich von dem ursprünglichen Liede — mit einem Zweizeiler (v. 4^{a}. 5^{b}. $6^{b\alpha}$). Ihm folgt eine, inhaltlich zugleich zum Folgenden überleitende Kehrverszeile (v. 7). Daran schließt sich sofort ein zweiter Zweizeiler (v. 8. 9), und die ganze Gedankenentwicklung findet in einer vollen Kehrversstrophe (Zweizeiler) (v. 10. 11) ihren Abschluß. Dieselbe Gliederung bietet die zweite Hälfte des Liedes (v. 13. 14 + v. 15; v. 16. 17^{a} + v. $18^{a.\,b}$). Die Kehrversstrophe aber fordert noch besondere Beachtung. In ihrem sachlichen Inhalt bietet sie unzweifelhaft eine Einheit. Indes, formell streben die beiden Verszeilen deutlich auseinander. Die erste Verszeile wendet sich, wie die beiden vorausgehenden Zweizeiler, unmittelbar an das göttliche „Du“; die zweite dagegen redet von ihm indirekt. Der Betende ist hier also, nachdem er das eigentliche Gebet beendet, gleichsam aus der persönlichen Nähe Jahwes wieder herausgetreten, befindet sich wieder denen gegenüber, die ihn anfeinden oder die ihn sonst umgeben, und gibt nunmehr seiner Glaubensgewißheit Ausdruck, sein Gott werde ihn triumphieren lassen über seine Widersacher. Diese Form der Rede deutet an und soll gewiß auch nach der Absicht des Dichters andeuten, daß das der Gnadenhilfe Jahwes bedürftige „Ich“ im Gebet diese Gewißheit empfangen habe, daß es in dem unmittelbaren Gespräch mit seinem Gott gewiß geworden sei, es werde ihm Hilfe zu teil werden, es werde sich der Niederlage seiner Bedränger freuen dürfen. Es kann darum auch nicht zweifelhaft sein, wie wir das Imperfekt in dieser letzten Verszeile zu übersetzen haben.

Aber sehen wir nun das Verhältnis der beiden Verszeilen der Kehrversstrophe zueinander von der formalen Seite an, so ist es vielleicht richtiger, wenn wir diese Kehrversstrophe in der rhythmischen Gliederung des Liedes doch etwas anders beurteilen, als wir soeben taten. Gerade weil die erste Verszeile durch das göttliche „Du“ sich eng an die vorausgehende Strophe anschließt, scheint es geraten zu sein, den Aufbau beider Hälften des Liedes folgendermaßen aufzufassen. Es folgt dem ersten wie dem zweiten Zweizeiler je ein inhaltlich besonderer, formell allerdings gleichartiger Kehrvers. Dies strophische Gebilde wird dann im ganzen wieder als eine Einheit angesehen und durch die letzte Verszeile als neue Kehrverszeile abge-

schlossen. Dabei fügt sie sich zwar inhaltlich eng an den anderen vorausgehenden Kehrvers an, ja, zieht gewissermaßen das Glaubensergebnis aus der alle vorhergehenden Strophen und Kehrverse füllenden poetischen Gedankenentwicklung, hebt sich aber durch ihre eigenartige, sachlich, wie oben dargetan, wohl motivierte formale Gestaltung von allem, was ihr vorangeht, ab.

So tritt die Größe der dichterischen Kunst, die wir an diesem Liede beobachten können, noch deutlicher in die Erscheinung, und läßt man die Strophen und Verse in Form und Inhalt auf sich einwirken, so muß man bei wirklich lebendiger Empfänglichkeit zugestehen, daß der kunstvolle Aufbau in formaler Hinsicht sich in keiner Weise mit unnatürlichem Zwang in der Gestaltung des Inhalts paart. Die Gedanken entwickeln sich vielmehr, wenigstens nach meinem Gefühl, leicht und glatt. Wer will, wird sich davon mit leichter Mühe überzeugen können. Freilich muß man mit eindringender Nachempfindung dem Dichter von Verszeile zu Verszeile, von Strophe zu Strophe und von ihnen zu den Kehrversen folgen.

Die künstlerische Schönheit des Liedes erscheint in noch hellerem Lichte, wenn ich nun noch auf eine Eigentümlichkeit aufmerksam mache, die zumal von dem rasch voraneilenden Leser nicht so leicht bemerkt werden wird. Die beiden Liedhälften bieten nicht allein den gleichen rhythmischen Aufbau. Sie zeigen auch in den in diesem Aufbau einander entsprechenden rhythmisch-strophischen Gliedern einen auffälligen und darum sicher auch beabsichtigten Parallelismus des Inhalts, der, sobald man ihn bemerkt hat, den Eindruck der poetischen Kunst des Autors nur noch erheblich zu erhöhen vermag. — Man vergleiche zunächst die ersten Zweizeiler beider Teile: v. 4^{a}. 5^{b}. $6^{b\alpha}$ und v. 13. 14. In beiden Strophen ist die erste Verszeile der Schilderung des Treibens der Feinde des betenden „Ichs" gewidmet; die zweite dagegen richtet an Jahwe die Aufforderung, dagegen einzuschreiten. Dazu kommt aber noch weiter dies. Die inhaltlich entsprechenden Verszeilen, also v. 4^{a} und 13, ebenso v. 5^{b}. $6^{b\alpha}$ und v. 14, ließen sich, wenn man sie aus ihrer Stelle heraushöbe, sehr gut zu neuen Zweizeilern vereinigen, und es würden dann die zweiten Verszeilen dieser neuen Strophen (v. 13 und v. 14) eine vortreffliche inhaltliche Fortsetzung oder Ergänzung der ersten (v. 4^{a} und v. 5^{b}. $6^{b\alpha}$) bieten.

Den gleichen inhaltlichen Parallelismus bieten die beiden zweiten Strophen v. 8. 9 und v. 16. 17^{a}. Auch hier schildern die ersten Verszeilen (v. 8 und v. 16) das Treiben der Feinde, und man könnte auch sie zu einer neuen strophischen Einheit zusammenschließen. Man beachte dazu insbesondere den starken formalen und sachlichen Parallelismus zwischen den ersten Halbversen v. 8^{a} und v. 16^{a}. — Auch die zweiten Verszeilen fügen sich sachlich wohl zusammen, auch wenn

das auf den ersten Blick nicht so scheint. Die erhabene Ruhe Jahwes gegenüber dem Geifern und Toben der Widersacher, die v. 9 in so kräftiger (an Ps. 2 erinnernden) Weise zum Ausdruck bringt, bildet ja tatsächlich die Wurzel der Stimmung sieghafter Fröhlichkeit bei dem redenden „Ich", von der v. 17ª Zeugnis ablegt. Man beachte hiebei, wie ואני formal dem ואתה gegenübertritt, ferner wie sachlich das אשיר עזך dem göttlichen „Lachen" über die Ohnmacht der tobenden Feinde in v. 9 entspricht. Die zweiten Halbverse entsprechen ebenso. — Man kann nun in diesem Zusammenhang auch noch von einer innerlichen Zusammengehörigkeit der beiden Kehrverse v. 7 (15) und v. 10 (18ᵇ) reden. Der erste Kehrvers weist hin auf die Bedrohung des Redenden durch die mit Hunden verglichenen Feinde. Der zweite lehrt, warum der Redende sich durch sie nicht ängstigen läßt, daß er eben in Jahwes Schutz sich vollkommen gesichert weiß. Jahwe ist *seine* Kraft und *seine* Burg. Mögen die Feinde ihn auch wie gierige Hunde umkreisen, er fürchtet sich nicht; sein Herz füllt sich vielmehr mit jubelnder Freude.

Ich meine, es bedarf wohl keines weiteren Wortes mehr, um die Größe dichterischer Kunst, von der dieses Lied zeugt, in das gebührende Licht zu rücken. Wer lebendiges Gefühl für solche Kunst besitzt, wird sich dem Zauber dieses Liedes, wie ich meine, nicht wohl entziehen können.

Das rhythmische Schema der wirklich zum ursprünglichen Liede gehörigen Verszeilen kann m. E. nicht zweifelhaft sein. Es ist das Schema 3 : 3. Nur die beiden Verszeilen der Kehrversstrophe sind zweifelhafter Natur. Hier ist es nicht unbedingt sicher, ob nicht ungleichhebige Verse beabsichtigt sind. Allerdings glaube ich, daß auch diese Verszeilen nach dem Schema 3 : 3 gedichtet waren. Ich habe aber doch geglaubt, einerseits das Wort in den zweiten Halbversen durch kleinere Schrift kennzeichnen zu sollen, das nachträglich eingefügt sein *könnte*, während ich andererseits kein Bedenken getragen habe, auf Grund eines alten Textzeugen in v. 10ᵇ und 18ᵃᵝ ein Wort als sicheren Bestandteil des ursprünglichen Textes aufzunehmen. Das Weitere s. u. — Der rhythmische Charakter der Eingänge aller echten Verszeilen ist auch vollkommen gleich. Nur eine volltönende Silbe führt zum ersten Hochton.

Diese letztere Tatsache lehrt sofort auch, daß die das Lied in seiner gegenwärtigen Gestalt einleitende Strophe (v. 2. 3) nicht zum ursprünglichen Liede gehört haben kann. Denn hier besteht der Aufstieg zum ersten Hochton aus zwei Silben. Aber freilich nicht diese formale Abweichung allein charakterisiert diese Anfangsstrophe als Zusatz. Von großer dichterischer Kunst zeugt auch nicht gerade der Beginn der beiden Verszeilen mit demselben Worte. Allerdings hat

die griechische Version (𝔊) zwei verschiedene Verba gebraucht (v. 2 ἐξελοῦ με; v. 3 ῥῦσαί με), aber ob sie zwei verschiedene hebräische Worte voraussetzt, ist damit doch nicht ohne weiteres gesagt. Wenn man sodann auch auf den Inhalt dieser beiden Verszeilen achtet, so gewinnt man den Eindruck, daß sie vorwegnehmen, was in poetisch feinerer Weise in dem Aufbau des folgenden ursprünglichen Liedes ausgesprochen wird. Ja, ich möchte glauben, die Glaubensstimmung, die über den Strophen und Verszeilen des ursprünglichen Liedes ruht, ist nicht in gleicher Weise auch in v. 2. 3 enthalten. Auch die in den gewählten Ausdrücken liegende Charakteristik der Widersacher macht auf mich nicht den Eindruck, in v. 2. 3 und v. 4ᵃff. völlig die gleiche zu sein. Allerdings kann man, wie ich gerne zugebe, hierbei in seinem Urteil leicht irre gehen. Aber m. E. genügt die oben nachgewiesene kunstvolle Gliederung der von mir als ursprüngliche Teile des Psalms herausgestellten Strophen und Verse, um das Urteil, daß v. 2. 3 ein Zusatz sei, gemacht vielleicht, als das Lied in den zweiten Davidpsalter eingefügt wurde, unbedingt zu rechtfertigen. Daß auch nachher noch Erweiterungen im Liede angebracht sind, zeigt das Textbild, das ich dargeboten habe, und leicht ist es, wie wir unten sehen werden, die Wiederausscheidung dieser Sätze zu begründen. Man braucht sie aber eigentlich auch nur nach den echten Verszeilen auf sich wirken zu lassen, um sofort zu fühlen, daß man es mit Glossen zu tun hat.

2. Die Lesung von מִמְתְק' mit zweifachem Hochton macht natürlich rhythmisch keine Schwierigkeit. — 𝔊 und 𝔖 haben am Schluß des ersten Halbverses nicht אלהי, sondern אלהים übersetzt; es ist also wahrscheinlich hier יהוה ursprünglich.

3. Wie schon bemerkt wurde, hat 𝔊 anscheinend am Anfang ein anderes Wort als in v. 2 gelesen. Man könnte leicht הצילני in חַלְּצֵנִי ändern. Das paßte sachlich natürlich und würde auch dem griechischen ῥῦσαί με entsprechen. חלץ wird von 𝔊 im Psalter teilweise mit ἐξελεῖσθαι (so Ps. 50, 15; 91, 15; 116, 8; 119, 153; 140, 2), teilweise mit ῥύσασθαι (so Ps. 6, 5; 18, 20; 34, 8; 60, 7 [108, 7]; 81, 8) wiedergegeben. Lesen wir aber so, dann wird noch deutlicher, daß die Anfangsstrophe v. 2. 3 nicht zum ursprünglichen Liede gehört hat. Dann weicht der Verseingang von v. 3 rhythmisch (eine Silbe vor dem Hochton) von dem von v. 2 (zwei Silben vor dem Hochton) ab. Eine solche Unebenheit in derselben Strophe ist wohl einem Bearbeiter oder Glossator eines guten Liedes zuzutrauen, aber nicht einem Dichter von so hoher formaler dichterischer Fähigkeit, wie der war, von dem dieser Psalm herrührt. Es erinnert übrigens auch פעלי און sehr lebhaft an בגדי און in v. 6ᵇᵝ, an einen Satz, der zweifellos glossatorische Erweiterung ist.

4ᵃ. 𝔐 und 𝔊 כִּי הִנֵּה; 𝔖 כִּי הֵמָּה. M. E. ist keine dieser Lesarten ursprünglicher Text. כי können wir natürlich ohne weiteres beseitigen als prosaischen Zusatz zur Begründung der Bitte in v. 2. 3. Aber die Vorsetzung der Strophe v. 2. 3 hat auch die Veränderung des ersten Worts des ursprünglichen Textes bewirkt. Im jetzigen Zusammenhang der Sätze sind beide mitgeteilten Lesarten gleich gut. Für 𝔖 spräche v. 16 und die wahrscheinlich ursprüngliche Lesart in v. 8; für 𝔐 und 𝔊 aber das von beiden auch in v. 8 gebotene הנה. Lassen wir nun aber die gegenwärtige Eingangsstrophe beiseite, dann bedarf es wohl kaum einer Begründung, daß der Psalm ursprünglich nicht wohl mit הנה begonnen haben kann. Man vermißt dann schmerz-

lich hier am Anfang des Liedes den Gottesnamen. Jetzt folgt derselbe freilich am Ende von v. 4^b, aber da stehen wir vor einer glossatorischen Erweiterung des ursprünglichen Textes. M. E. ist daher kaum zu bezweifeln, daß ich im Texte aus הנה oder המה mit Recht יהוה hergestellt habe. Man beachte, daß י nicht bloß in כי, sondern auch am Schluß von v. 3 vorhergeht. Wir dürfen daher mit der Möglichkeit rechnen, daß י zunächst durch Schreibfehler verschwunden ist und dann die Umwandlung von הוה in הנה oder auch im Hinblick auf v. (8.) 16 in המה sich unschwer aufdrängte. Stellen wir יהוה wieder an die Spitze des ganzen Liedes, so entspricht das ganz dem Nachdruck, mit dem hernach im Liede zum Ausdruck kommt, der Betende wisse sich in Jahwes schützender Macht unbedingt sicher. — Im zweiten Halbvers liest 𝔐 יְגוּרוּ וגו'. Aber das ist schwerlich richtig. 𝔊 übersetzt: ἐπέθεντο ἐπ' ἐμὲ κραταιοί. Das macht nicht den Eindruck, als setze es יגורו voraus. Das legt viel eher nahe, nach Ps. 94, 21 יָגֹדּוּ (יָגוֹדּוּ) zu lesen. Das würde im Hinblick auf גְּדוּד auch ganz gut passen. 𝔊 freilich übersetzt 94, 21: θηρεύσουσιν ἐπὶ ψυχὴν δικαίου. Das weist nicht sowohl auf ein יגורו hin als vielmehr auf ein יָצוּדוּ. 𝔖 übersetzt, wie es scheint, ganz willkürlich: „und sie machen stark wider mich ihre Bosheit" (ואעשנו עלי בישותהון). Daraus läßt sich jedenfalls kein hebräischer Text gewinnen, der der überlieferten Lesart vorzuziehen wäre. 𝔊 gibt, soviel ich sehe, uns nun aber mit seinem ἐπέθεντο einen Fingerzeig, der uns auf die richtige Lesart zu führen vermag. 𝔊 übersetzt Ex. 18, 11 זָדוּ עליהם mit ἐπέθεντο αὐτοῖς, Ex. 21, 14 יָזִד ·· על·· (möglich auch die Aussprache יָזֹד) .. ἐπιθῆται τῷ πλησίον ... Mir scheint 𝔊 auch an unserer Stelle יָזוּדוּ vorauszusetzen, und daß das in den Vers vortrefflich paßt, bedarf keiner Begründung. Zur Empfehlung dieser (auch paläographisch wohl begreiflichen) höchst einfachen Emendation dient dann auch das ז, das an dem ז in עזים seinen Widerhall findet. Auch als Prädikat fügt sich dies Wort sehr gut gerade zu עזים. Ich trage daher kein Bedenken, die Emendation in den Text aufzunehmen. In Ps. 94, 21 würde diese Lesart auch sehr wohl passen.

4^b. 5^a. Schon der völlig unrhythmische Charakter dieser Worte hebt sie aus dem Zusammenhang heraus. Es bedarf auch keiner langen Erwägung, um zu erkennen, daß wir es in ihnen mit einer bloßen Glosse zu tun haben. Der Glossator vermißte hier das, was man ja sonst in Psalmen auch gelegentlich liest, daß der Angefeindete ganz unschuldig leide. Die Form des Wortlauts in v. 4^b ist sogar grammatisch unrichtig. Man sollte erwarten לא בְפשעי ולא בְח'. Dieser Mangel genügt eigentlich schon, die Worte als Bemerkung eines Lesers zu kennzeichnen. Aber selbst wenn die Worte eine formell unanstößige Verszeile böten, würde der Verseingang (לא פשעי́, also zwei Silben Aufstieg) gegen ihre Zugehörigkeit zum ursprünglichen Liede zeugen. — V. 5^a ist nicht besser. Statt עון ist gewiß עוני zu lesen. Das einfache akkusativische בלי ע' ist aber grammatisch anstößig; בְּלֹא ע' wäre jedenfalls besser. Die Worte ירצון ויכ' sind auch so sonderbar, daß ich nicht recht an ihre Richtigkeit, selbst als Glosse aufgefaßt, glauben kann, noch viel weniger aber an ihre Herkunft von dem Dichter des ursprünglichen Liedes. Sollten sie richtig sein, so hat ihr Autor wohl schon auf v. 7 hingeblickt und danach seine Glosse geschrieben. Daß auch diese Worte v. 5^a den schönen Eindruck, den v. 5^b in unmittelbarer Verbindung mit v. 4^a macht, elend zerstören, werde ich kaum einem für poetische formale und inhaltliche Schönheit Empfänglichen begreiflich zu machen brauchen.

6^a. Auch das ist eine Glosse. Sie ist verständlich aus einer Zeit heraus, in der man schmerzlich auf Jahwes Hilfe für sein Volk wartete. „Und doch bist du . . ." ist ein Appell an Jahwes Gewissen, er möge doch bedenken, daß Israel ein Recht habe, auf seine Hilfe zu harren, und daß es seine Pflicht sei, sich an ihm als seinen Gott zu bewähren (vgl. Hab. 1, 12). Sichtlich ist diese Glosse von der Auffassung des „Ichs" als des „Ichs" der Gemeinde aus gemacht. Rhythmisch fügt

sich der Wortlaut auch nicht zum eigentlichen Psalm. — 𝔐, auch wohl 𝔖, liest statt אֱלֹהַי: אלהים, aber es ist gewiß mit 𝔊 אלהי zu lesen. — Diese Glosse reißt, wie jeder sehen muß, die zusammengehörigen Halbverse v. 5^b. $6^{b\alpha}$ auseinander.

6^b. Der ursprüngliche Halbvers schneidet ab vor אל תחן. — Überliefert ist an seinem Ende כָּל־הַגּוֹיִם. Aber das ist sicher erst eingetragen, als das Lied in das Psalmbuch aufgenommen und zum Lied der ganzen Gemeinde gemacht wurde. Sieht man auf v. 4^a und auf das, was sonst im Liede über die Art der Widersacher angedeutet wird, so wird man nicht gerade auf כל הגוים geführt. V. 7^b könnte allerdings geltend gemacht werden, aber, wenn der Halbvers dort richtig verstanden wird, fällt auch das außer Betracht. Es muß hier ein Wort gestanden haben, das dem עזים inhaltlich näher stand. Es wäre nicht nötig, daß das Wort gerade übergroße äußere Ähnlichkeit mit גוים gehabt hätte, denn die Bearbeitung könnte auch einfach גוים anstelle des ihr nicht passenden Worts gesetzt haben. Ich emendiere im Hinblick auf unsere Korrektur in v. $4^{a\beta}$: זֵדִים. Das ist allerdings formell einem גוים recht nahe, paßt aber auch sachlich ganz ausgezeichnet zu עזים in der parallelen Verszeile und zum Inhalt der ganzen Strophe, nicht minder auch zu der Charakteristik der Widersacher, die wir sonst in den echten Verszeilen finden. Man beachte besonders v. 8. Der Inhalt dieses Verses gibt deutlich wieder, was mit עזים und זדים gemeint ist. Für diese Lesart spricht dann auch der lautliche Anklang des damit gewonnenen ז mit dem צ in הקיצה, und beide Laute weisen zurück auf den zweiten Halbvers der ersten Verszeile der Strophe v. $4^{a\beta}$, sowie die beiden ersten Halbverse der beiden Verszeilen (v. $4^{a\alpha}$ und 5^b) besonders durch ר, aber auch durch andere Laute, enger zusammengeschlossen werden. M. E. sprechen gerade diese rhythmischen Schönheiten sehr nachdrücklich für unsere Emendation. — כל ist, wie so oft, dem ursprünglichen Text fremd und mit הגוים zugleich eingearbeitet. — Die letzten Worte אל תחן וג' lassen sich rhythmisch nicht unterbringen. Sie sind eine Glosse, die die vorhergehende Aufforderung, Jahwe möge einschreiten, nur noch etwas verschärfen soll. Übrigens ist בגדי און keine üble Erläuterung gerade zu זדים, besonders im Rückblick auf v. $4^{a\beta}$.

7. 𝔐 liest כַּכָּלֶב; 𝔊 ὡς κύων, und dann וְיס'; 𝔖 dagegen ככלבים, allerdings auch ויס'. Alle ziehen ככלב zum Vorausgehenden, und das ist natürlich, wenn ויס' richtige Lesart ist. Aber achtet man auf den Rhythmus und läßt man sich für die Beurteilung der syntaktischen Zusammengehörigkeit der Satzteile auch ein wenig von seiner rhythmisch-sachlichen Empfindung leiten, so wird man, wie ich meine, für die Einsetzung der Cäsur hinter יהמו eintreten. So kommt wirklich rhythmisches Gleichgewicht in die Verszeile. Dann ist m. E. auch ו vor יסוב' zu tilgen und mit 𝔖 ככלבים zu lesen. Der Plural scheint mir auch sachlich im Zusammenhang mit dem Plural des Subjekts des Satzes richtiger zu sein. Die Pluralendung ים hat in der späteren kursiveren Gestalt der älteren Schrift recht viel Ähnlichkeit mit den folgenden Buchstaben ים. Es ist daher möglich, daß durch bloßes Versehen die Endung verschwunden ist. — Nun fragt sich freilich, wie ist der Vers im ganzen grammatisch aufzufassen. M. E. hängt diese Auffassung wesentlich von der Bedeutung des „Ichs“ des Psalms überhaupt ab. Mir scheint besonders v. 14^b dafür zu sprechen, daß das „Ich“ ursprünglich individuell gemeint ist. Ist das richtig, dann ist in v. 7^b יסוב' ע' als attributiver Relativsatz zu ככלבים anzusehen und zu übersetzen: „Sie ..... wie Hunde, die die Stadt [hungrig] durchkreisen.“ Sie wollen eben den von ihnen Angefeindeten überwältigen und sich an ihm gleichsam sättigen. Dazu würde auch v. 16 recht gut stimmen (s. u.). — Sollte dagegen das „Ich“ kollektiv von der Gemeinde gemeint sein, dann könnte man den zweiten Halbvers auch so übersetzen: „. . ., wie Hunde durchkreisen (oder: umkreisen) sie die Stadt“. Die Stadt oder ihre Bevölkerung d. h. die Gemeinde Gottes würde das

Objekt sein, dem ihre heimtückische Gier gilt. M. E. ist aber die individualistische Auffassung die vom Dichter ursprünglich gewollte und darum auch die zuerst angegebene Auffassung von v. 7 vorzuziehen.

8. 𝔐, auch 𝔊, beginnt mit הִנֵּה; 𝔖 hat kein Äquivalent dafür. Aber gerade der oben nachgewiesene starke formale und sachliche Parallelismus zwischen den einander entsprechenden einzelnen Teilen der beiden Liedhälften spricht dafür, daß hier wie in v. 16 statt הנה vielmehr הֵמָּה zu lesen ist. Eine jüngere Hand in cod. א und das Psalt. Turicense bieten ἰδοὺ αὐτοὶ ἀποφθέγξονται. — 𝔖 hat am Anfang des Satzes eine auffällige, wie mir scheint, nur aus einer Verstümmelung des ursprünglichen Textes erklärliche Lesart. Er setzt voraus entweder דְּבַר פִּימוֹ oder vielleicht אֲמַר פִּ׳ (= מאמרא דפומהון). Das Wort אמר ließe sich allenfalls als aus Trümmern der Konsonantenreihe המהיב·· (ב und ר sind ja in alter Schrift sehr ähnlich) herausgelesen begreifen. Sollte diese Vermutung über die Herkunft der syrischen Lesart zutreffend sein, dann hätten wir darin zugleich eine Bestätigung der Lesart המה hier. Aber freilich 𝔖 setzt eine arge Korruption der beiden ersten Worte des Halbverses voraus. Sicher läßt sich also mit ihm nicht operieren. Aber daß hier המה zu lesen ist, daran vermag ich nicht zu zweifeln. — 𝔐 liest בפיהם. Aber ist למו in v. 9 und das Suffix מו in v. 13 richtig, dann sehe ich nicht ein, warum in v. 8 eine andere Form des Suffixes stehen sollte. Die Schreibung הם kann lediglich auf die Feder eines Abschreibers zurückgehen. Vielleicht hat dabei das an der Spitze der Verszeile stehende המה mit auf die Veränderung des Worts eingewirkt.

Im zweiten Halbvers bietet zunächst 𝔐: חֲרָבוֹת בְּשִׂפְתוֹתֵיהֶם. Aber das ist schwerlich richtig. Schon die Vorstellung, die sich mit dem Wortlaut verbindet, ist mindestens ungewöhnlich, ja, tatsächlich völlig unnatürlich und darum auch unpoetisch. Ich lese (im Anschluß an Hitzig u. a., auch Duhm, nicht Baethgen, in der Form freilich von ihnen abweichend) חֲרְפּוֹת und streiche dann בְּ vor שפ׳, das m. E. unter der Einwirkung des בפימו und erst nach der Veränderung des Wortes in חרבות eingefügt worden ist. Sodann ist das masoretische שפתותיהם (oder ···מו) doch zu unangenehm breit und wirkt nicht schön im Rhythmus der Verszeile und im Verhältnis zur zweiten Verszeile der Strophe. Außerdem finden wir v. 13 die mögliche etwas kürzere Form, und danach emendiere ich auch hier. Diese Form ist jedenfalls in der Verszeile rhythmisch wohllautender. — Das Schlußsätzchen ist in der überlieferten Gestalt: כִּי מִי שֹׁמֵעַ nicht haltbar, eben weil es sinnlos ist. Aber es muß doch auch nicht in richtiger Form überliefert sein? M. E. ist ein י durch Schreibfehler ausgefallen. Lesen wir מִי יִשְׁמַע (כי dürfte erst hinzugefügt sein, nachdem die überlieferte Textgestalt entstanden war), so ist alles in Ordnung, denn das heißt: „wer kann (sie d. h. die Schmähreden ihrer Lippen) anhören?" Das Imperfekt ist potential. Diese Frage kennzeichnet besonders stark die Schändlichkeit alles ihres geifernden Geschwätzes. An sie schließt sich dann auch das adversative ואתה v. 9 vortrefflich an. Aus dem Zusammenhang ergibt sich zugleich, daß die Angriffe auf das redende „Ich" zugleich auch wider Jahwe gerichtet sind. Menschen werden ungeduldig, wenn sie die Worte der Feinde hören müssen, auch wenn sie wissen, daß dieselben ohnmächtig sind. Jahwe aber läßt sich in seiner erhabenen Ruhe nicht anfechten. Er lacht des ohnmächtigen Treibens und läßt es geschehen solange, bis es ihm gefällt, demselben ein Ende zu machen.

9. יהוה ist im Zusammenhang natürlich überflüssig und muß um des Rhythmus willen gestrichen werden. — Am Ende der Verszeile bietet die Überlieferung לכל גוים. Aber das ist sicher hier ebensowenig ursprünglich wie in v. $6^{b\alpha}$. Ich habe statt גוים auch hier זרים eingesetzt, glaube aber, daß das nicht die ursprüngliche Textgestalt hier ist. Der zweite Halbvers dieser Verszeile ist rhythmisch

doch gar zu ungleich dem der strophisch zugehörigen vorhergehenden Verszeile (v. 8ᵇ). Indes, wie der Text gelautet haben mag, weiß ich nicht.

10. 𝔐 עזו, aber 𝔊 richtig עֻזִּי. 𝔖 liest dafür (auch v. 18ᵃ): אלהים (syr. אלהא), aber schwerlich mit Recht. 𝔖 hat auch hier wie 𝔐 in v. 18ᵃ statt אשמרה, das m. E. ganz gut ist, אזמרה übersetzt; aber das wird schon durch אליך sehr stark in Frage gestellt. — Im zweiten Halbvers ist jedenfalls nach 𝔖, auch Psalt. Tur. und einer jüngeren Hand in cod. א, das Pronomen אַתָּה einzufügen. Dies erwartet man nach dem ersten Halbvers auch durchaus. Sonst stimmt 𝔊 mit 𝔐 überein, aber 𝔖 hat statt אלהים eben אתה. Lesen wir ganz nach 𝔖, dann hat dieser Halbvers nur zwei Hebungen: כי אתה משגבי. Ich halte es in der Tat für möglich, daß dieser Text die richtige Lesart wiedergibt. Um so mehr glaube ich das, als ja leicht statt אתה jemandem ein אלהים in die Feder fließen konnte. Allerdings ist nun wohl zu beachten, daß in v. 18ᵃ 𝔖 כי אתה אלהי משגבי voraussetzt. Es bleibt also immerhin unsicher, ob wir nicht doch nach אתה das Wort für Gott einfügen oder festhalten müssen. Unsicher ist dann auch, ob אלהים richtige Lesart ist, wofür natürlich als ursprünglicher Text יהוה einzusetzen wäre, oder ob nicht das von 𝔖 in v. 18ᵃ vorausgesetzte אֱלֹהַי (das ם der Endung könnte ja aus dem folgenden משג׳ aufgenommen sein) herzustellen, aber dann doch wohl אֱלֹהַי zu sprechen sein würde. Ich lasse die Frage unentschieden, und darum habe ich diese Form des Wortes im Text festgehalten, wenn auch, wie schon bemerkt wurde, durch die Form der Schrift die Ungewißheit über seine Zugehörigkeit zum ursprünglichen Texte angedeutet sein soll.

11. Die Imperfekta sind in dieser Verszeile futurisch aufzufassen, wie schon in den einleitenden Bemerkungen angedeutet worden. Sie sprechen die feste Glaubensgewißheit aus, von der der Redende beseelt ist gegenüber den Anfeindungen. — 𝔐 liest: אֱלֹהֵי חַסְדּוֹ, aber das Kᵉtîb ist richtig und zu lesen wie im Texte angegeben. Die masoretische Lesung stammt aus v. 18ᵇ (s. u.). — Im zweiten Halbvers müßte, falls in der Kehrversstrophe das Schema 3 : 2 ursprünglich wäre, יהוה gestrichen werden. Man würde es natürlich nach dem אֱלֹהַי nicht vermissen. Aber wir müssen es aus dem zu v. 10 angegebenen Grunde festhalten.

12. Das ist wieder ein ohne weiteres als Glosse erkennbarer Satz. Ein wirklicher Vers ist das nicht. Auch sachlich ist der Satz störend im Zusammenhang. Er steht nicht mit der Bitte v. 14 im Einklang, sondern bedeutet eine Abschwächung derselben. Der Zusatz stammt vielleicht von derselben Hand, die am Ende von v. 6ᵇ אל תחן וג׳ hinzufügte. Bringen wir die beiden Erweiterungen in Verbindung, so würde der Glossator sagen: Jahwe solle zwar den Bösewichtern keine Gnade erweisen, aber sie aus praktisch-heilspädagogischen Gründen doch auch nicht vertilgen.

13. 𝔐 חַטַּאת פּימו. Aber der Rhythmus ist im überlieferten Text zerstört. Wir gewinnen ihn wieder, wenn wir פימו als aus v. 8 hier eingedrungen betrachten und nach seiner Beseitigung dann lesen, wie ich im Texte vorgeschlagen habe. Der Halbvers ist so gelesen auch sachlich tadellos. — Die beiden Worte וילכדו בג׳ stören in formaler Hinsicht den Rhythmus der Verszeile und fallen auch sachlich sehr übel auf, denn es kann nicht zweifelhaft sein, daß der wirklich ursprüngliche zweite Halbvers in den letzten drei Worten des Verses gesucht werden muß. — In diesen Worten muß die Präposition מן beseitigt werden. Sie ist wahrscheinlich von dem Einschub aus eingefügt worden oder vielmehr sie wurde eingefügt, weil der Einschub den Satz von dem ersten Halbvers ablöste und Anstoß gab, ihn mit v. 14 in grammatische Beziehung zu setzen. יספרו wurde dann Relativsatz und מן bedeutete: „um der אלה usw. willen vertilge . . .“ Lesen wir so, wie im Texte angegeben, so erhalten wir einen vortrefflich zu v. 13ᵃ passenden zweiten Halbvers.

14. 𝔐 liest beidemal כַּלֵּה. Aber sicher ist mit 𝔖 כַּלֵּם oder wohl richtiger כַּלֵּמוֹ zu lesen. 𝔖 hat dann auch בַּחֲמָתְךָ. Es könnte ך vor dem folgenden 'כל leicht ausgefallen und dann בחמת in בחמה umgewandelt sein. Aus Gründen rhythmischen Wohllauts möchte ich בְּחֵמָה festhalten. Die Vokalfolge e—a klingt schön an die von a—e in dem zwiefachen כַּלֵּמוֹ an. Außerdem liegt auch ein wohllautender Zusammenklang in den Schlußsilben מו und מה vor. — ואינמו ist rhythmisch störend und sachlich nach כלמו doch wohl überflüssig. — Im zweiten Halbvers ist יהוה nicht bloß rhythmisch, sondern auch sachlich störend. Jahwe ist ja in der Verszeile angeredet, man sollte also wenigstens אתה erwarten, aber besser ist der Satz und im Zusammenhang auch kräftiger, wenn weder יהוה noch אתה dort steht. Dann sagt der Halbvers: „daß man erkenne (man liest auch wohl besser וְיִדְעוּ statt des masoretischen וְיֵֽדְעוּ), daß ein מֹשֵׁל in Jakob ist“ d. h. daß Jakob und wer dazu gehört nicht eines Gebieters entbehrt, der auch zu schützen und zu helfen vermag und der vor allem die Übeltäter in seinem Volke (bei den עוים und זדים handelt es sich m. E. um Glieder des Volks selbst) nicht ungestraft wider ihre Brüder wüten läßt. — Die Einfügung von יהוה hängt jedoch eng mit dem Zusatz am Ende zusammen. Dieser Zusatz entspricht dem כל הגוים in v. 6^b und v. 9^b und ist der gleichen Tendenz wie dieses bei der Bearbeitung des Psalms entflossen. Das „Ich“ des Psalms ist für den Bearbeiter eben das Volk Jahwes überhaupt und seine Feinde sind eben die Heiden, aber ihnen gegenüber erweist sich Jahwe als Jakobs Herr bis an die Enden der Welt hin. Vielleicht spielen hier sogar eschatologische Gedanken hinein. Man könnte auch an die jüdische Diaspora denken, über der Jahwe schützend waltet.

16. Am Ende des Verses liest 𝔐 וַיָּלִינוּ. Aber das ist sicher nicht richtig. Man muß mit 𝔊'Α und Hieronymus wenigstens וַיַּלִּינוּ = „so murren sie“ lesen. Ich ziehe Nif. וַיִּלּוֹנוּ vor, weil der o-Laut dann sich ganz vortrefflich in die Reihe der u- und o-Laute einfügt, die durch die ganze Verszeile hindurchklingen. Die Annahme, daß י statt ו eingedrungen, ist ja nicht schwierig, um so weniger, als wir voraussetzen dürfen, daß ursprünglich weder י noch ו geschrieben war. Die Konsonanten וילנו konnten ebensogut וַיָּלִנוּ als וַיִּלֹּנוּ gelesen werden, und wer weiß, wie 𝔊'ΑHier. das Wort gelesen haben. Der rhythmische Wohllaut darf m. E. hier wirklich den Ausschlag zugunsten meiner Lesung geben.

17^b. Daß das kein ursprünglicher Bestandteil des Liedes ist, muß jeder sofort fühlen. Es ist kein Vers, auch nicht ein Teil eines regelmäßig gebildeten Verses. Es soll v. 17^a inhaltlich motivieren, aber das ist nach dem Zusammenhang für den mit Verstand Lesenden gar nicht nötig. Der wahre Dichter mutet natürlich dem Leser zu und mit Recht, daß er ohne weiteres aus dem Zusammenhang das versteht, was diese Glosse angibt. Richtig ist ihr Inhalt allerdings.

18^a. 𝔐 אזמרה, aber es ist m. E. hier wie in v. 10 אשמרה ursprünglich. Jedenfalls muß die Lesart in beiden einander entsprechenden Kehrverszeilen gleich sein.

18^b. Von dieser Verszeile ist im überlieferten Texte nichts außer den zwei ersten Worten übrig geblieben. Diese mußten dann allerdings die Form אֱלֹהֵי חַסְדִּי annehmen, um sich an das Vorausgehende anschließen zu können. 𝔊 übersetzt freilich nach ὁ θεός μου: τὸ ἔλεός μου. Von dieser Stelle aus hat dann die Masora auch in v. 11 die Lesung אֱלֹהֵי חַסְדּוֹ hergestellt. Zweifellos ist aber die Verszeile nach v. 11 wieder zu vervollständigen und genau so zu lesen wie dort. Beachtenswert ist, daß 𝔊 noch die Aussprache אֱלֹהַי vorgefunden hat. — Vielleicht hat nur ein unglücklicher Zufall den Ausfall des größten Teils der Verszeile herbeigeführt.

*

Psalm LXII.

Dieser Psalm gehört auch in den Bereich der Kehrvers- oder Kehrstrophenlieder. Allerdings unterscheidet er sich von den Liedern dieser Art, die uns bisher bekannt geworden sind und die man sonst so zu nennen pflegt, nicht unwesentlich. Die Kehrversstrophe bildet hier nicht den Abschluß eines strophischen Aufbaus, sondern steht hier an der Spitze der strophischen Gliederung des Liedes. Formal angesehen haben wir also hier eine Umkehrung des gewöhnlichen Aufbaus der Kehrversdichtungen, und wir dürfen wohl voraussetzen, daß auch diese Art nicht nur vereinzelt in der hebräischen Dichtung vorgekommen ist.

Vom inhaltlichen Gesichtspunkte aus ist ihre Entstehung und Ausbildung auch sehr gut begreiflich. Überall entspricht die Kehrvers- oder Kehrstrophenbildung dem Bedürfnis des Dichters, einen positiven Gedanken mit besonderem Nachdruck und auch in einem gewissen rhythmischen Gleichmaß des Abstandes innerhalb des Aufbaus des Liedes in der gleichen festen, darum besonders stark auf den Hörer einwirkenden Form zu wiederholen. Das ist ein Bedürfnis, das ja auch in der Prosarede sich geltend machen und dann zu ähnlichen Erscheinungen im Aufbau der Rede führen kann. Nun wird es freilich das Nächstliegende sein, daß man die Rede, auch die poetische, sich aufwärts bewegen läßt zu dem Gedanken, dessen Aussprache einem vor allen am Herzen liegt und den man nicht müde mag werden dem Hörer einzuschärfen. Aber warum sollte man nicht auch einmal einen solchen Gedanken an die Spitze seiner Rede stellen und dann in geeignetem Abstand ebenso nachdrücklich an der Spitze eines neuen Abschnittes der Rede wiederholen? Warum sollte ein Dichter, anstatt gleichsam aus der Tiefe zur Höhe emporzusteigen, nicht auch einmal den Hörer gleich auf die Höhe stellen und ihn von dort aus in die Tiefe führen oder doch in die Tiefe blicken lassen? Auch in der Prosarede kann man ja in dieser zwiefachen Weise einem Worte oder einem Satzteile dadurch zu besonderem Nachdruck verhelfen, daß man sie an den Anfang des Satzes oder an den Schluß desselben stellt.

In diesem Psalm hat nun der Dichter das Bedürfnis gehabt, sein mit so starken Accenten versehenes Bekenntnis zu Jahwe als dem alleinigen Quell seiner Hoffnung, seiner Heilsgewißheit, an die Spitze zu stellen, es dadurch mit so hohem Gewicht zu versehen, daß der Inhalt der folgenden Aussage sein charakteristisches gegensätzliches oder ihn subordinierendes Gepräge empfängt. Es handelt sich hier um die unerschütterliche Stellung des redenden „Ichs“ zu Jahwe, seinem Gott. Nirgend sonst weiß er für sich noch sucht er für sich Hilfe und Heil. In seinem Gott fühlt er sich sicher; hat er ihn um sich, so schwankt

er nicht. Diese Glaubenssicherheit möchte er auch anderen einflößen, die ihm nahestehen, aber sich, wie es scheint, auf Menschen oder, wie ich fast glaube richtiger sagen zu dürfen, auf einen bestimmten Menschen stützen wollen, bei ihnen oder bei ihm ihre Zuflucht meinen suchen zu sollen. — Es ist an Ps. 4 erinnert worden (Duhm), und nicht mit Unrecht, insofern beide Lieder in Bezug auf die Lage des redenden „Ichs“ und das Verhalten seiner Umgebung, zumal aber in Bezug auf die feste gläubige Gesinnung desselben vollständig gleichartig sind. Aber ich glaube nicht, daß man an Gleichheit des Verfassers denken darf. Von metrischer Gleichheit beider Lieder kann jedenfalls nicht die Rede sein. Sie darf also auch nicht als Hinweis auf Gleichheit des Verfassers angeführt werden. Aber wir dürfen auch nicht vergessen, daß es zu allen Zeiten in Israel oder Juda mehr als einen Helden des Glaubens gegeben hat, der in solcher Weise zu Leuten seiner persönlichen Umgebung reden konnte, wie es in unserem Psalm geschieht. Gewiß es muß eine Person in angesehener Stellung gewesen sein, die hier redet, aber an einen bestimmten Kreis oder eine bestimmte Rangstufe innerhalb des Volkes können wir hier jedenfalls nicht ohne weiteres denken. Im Wortlaut der ursprünglichen Strophen fehlt es dazu an genügenden Anknüpfungspunkten. Unser Urteil in dieser Hinsicht darf jedenfalls nicht von dem Inhalt der Erweiterungen bestimmt werden, die zumal in der zweiten Hälfte des Liedes besonders reichlich vorhanden sind.

In diesem Liede, das ursprünglich nur aus vier Zweizeilern bestand, haben die Verszeilen aller Strophen das gleiche Schema, nämlich 3 : 2. Eine Differenz aber ergibt sich bei genauerem Zusehen in dem rhythmischen Charakter der Verseingänge. In den Kehrversstrophen (v. 2. 3 und v. 6. 7) führt jedenfalls ursprünglich nur *eine* Silbe zum ersten Hochton. In den beiden anderen Strophen (v. 4. 5 und v. 8. 10) aber umfaßt der Aufstieg zwei volltönende Silben. Nach meinem Gefühl entspricht diese Differenz der Verschiedenheit der Stimmung, die die Strophen beherrscht. Man darf nicht übersehen, daß der Dichter in den Kehrversstrophen zu seiner Seele d. h. zu sich selbst spricht, während er in den beiden anderen Strophen zu den „Ihr“ redet und dabei in seinem Gemüte natürlich von ihrem Verhalten und Streben bestimmt wird, und das kann dann auch nicht ohne Einfluß auf den Charakter seiner Rede und die Form des Ausdrucks bleiben. In dem עד אנה und dann in den formell gleichartigen Verseingängen v. 5, *auch* v. 8. 10, empfinde ich, was in dem lateinischen quousque tandem zum Ausdruck gebracht wird, und ich begreife so auch dann den längeren Aufstieg bis zum ersten Hochton. Man muß sich in die Stimmung des Dichters hier hineinempfinden, um als richtig zu erkennen, was ich meine. So wird durch die Form der Empfindung

des Bedauerns, des Staunens und des Unbehagens über das Verhalten der Angeredeten Ausdruck verliehen, während der kürzere Aufstieg in der Kehrversstrophe die fröhliche Entschiedenheit ausprägt, mit der der Redende sich zu seinem Gott als der einzigen Quelle bekennt, von der er Hilfe und Schutz erwartet.

2. 𝔐 beginnt אַךְ אֶל־יהוה, aber v. 6 אַךְ לַיי׳. Daß לי׳ die richtige Lesart ist, lehrt 𝔊 durch sein τῷ θεῷ und ebenso 𝔖 (לאלהא). Auch zu dem folgenden Verbum — denn daß der überlieferte Text da nicht richtig ist, scheint mir unzweifelhaft — paßt ל jedenfalls besser als אל. Auch der Rhythmus erhebt Einspruch gegen אל. Der Verseingang entfernt sich — auch ohne אַךְ — auffällig von dem der strophisch zugehörigen folgenden Verszeile. Aus demselben rhythmischen Grunde ist auch אַךְ zu tilgen. 𝔊 übersetzt οὐχί. Das ist mindestens sehr frei übersetzt; v. 6 bietet er zutreffender πλήν. Er hat jedenfalls hier an der Spitze des Verses ein Wort gelesen, wie immer es auch für sein Auge ausgesehen haben mag. 𝔖 setzt dagegen weder hier noch v. 6 vor ליהוה ein Wort voraus, und er hat zweifellos das Richtige. An der Spitze der zweiten Verszeile der Strophe v. 3 und v. 7 und ebenso v. 10 ist dies אַךְ inhaltlich unbedingt gerechtfertigt. Leicht ist auch erklärlich, wie ein Leser oder Abschreiber dazu kam, auch der ersten Verszeile eine inhaltliche Verstärkung durch Vorsetzung des אַךְ noch zufügen zu sollen. Es gehört das zu dem von uns ja auch sonst schon oft genug beobachteten Triebe jüngerer Bearbeiter oder Glossatoren der Psalmtexte (aber nicht bloß dieser), den Texten steigernde Zusätze zuzufügen. Die Vorsetzung des אך hat dann in v. 2 auch noch zu der Verschreibung des ל in אל geführt. Das einfache ליהוה, das rhythmisch dem Eingang der folgenden Verszeile genau entspricht, ist allein nachdrücklich genug, und vortrefflich wirkt dann nachher auch das אַךְ הוא, dessen Kraft nach meinem Gefühl abgeschwächt wird, wenn schon die erste Verszeile mit diesem אך beginnen sollte. — 𝔐 liest dann weiter דוּמִיָּה. 𝔊 übersetzt ὑποταγήσεται, aber es ist daraus nicht sicher zu erkennen, was er gelesen hat. Nur so viel ist nach v. 6 (ὑποτάγηθι) sicher, daß 𝔊 nicht דֹּמִּי (Imperativ) gelesen hat. Wahrscheinlich hat er es דוּמִיָּה ausgesprochen, wie wohl auch 𝔖 (מסכיא). Es bedarf m. E. keiner weiteren Rechtfertigung, wenn ich glaube, wie v. 6 lesen zu müssen (Duhm). Der Imperativ entspricht allein der Stimmung und Tendenz dessen, was der Redende aussagen will. — 𝔊 und 𝔖 haben hier wie in v. 6 כִּי vor ממנו übersetzt. Aber kräftiger scheint mir der Text ohne כי zu sein.

3. Auffällig ist die Wiederholung von ישועתי. Die persönliche Wiedergabe der beiden Substantive im ersten Halbverse bei 𝔊 und 𝔖 im Unterschiede von v. 2^b beweist nicht, daß die Übersetzer etwas anderes gelesen haben, als wir jetzt lesen. Aber ich glaube nicht, daß wir wirklich den ursprünglichen Text vor uns haben. Bei der vielfachen Verderbnis des Textes der Psalmen zumal in den älteren Teilen des Psalters und der vielfach sehr starken Eingriffe in den Wortlaut durch bearbeitende Hände ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch diese Verszeile nicht unberührt überliefert ist. Wir dürfen dabei auch das am Ende stehende rätselhafte רבה nicht übersehen. Wir finden dies Wort zwar nicht am Ende von v. 7, aber das beweist nicht, daß es nicht doch einen ursprünglichen, allerdings stark in Verderbnis geratenen Bestandteil des Textes repräsentiert, der in v. 7 freilich ganz verloren ist. רבה ist sicher so nicht ursprünglich. „Ich werde nicht viel (oder: zu sehr) wanken", d. h. ich wanke zwar etwas, aber nicht so gar viel; das ist doch ein zu sonderbarer Gedanke in einer Strophe, die zweifellos bestimmt ist, der festen Glaubenszuversicht Ausdruck zu geben, von der der Redende in Bezug auf seinen Gott beseelt ist. Das wäre prosaisch, jedenfalls nicht poetisch und eines frommen Dichters würdig, er sichtlich bestrebt ist, seine innere Seelenstimmung auch anderen einzuflößen.

Nun scheint mir auch der zweite Halbvers in der überlieferten Gestalt nicht ganz ohne Anstoß zu sein. Man übersetze ihn genau wörtlich, so wird man, wie ich meine, sofort empfinden, daß „meine Burg — ich wanke nicht“ nicht die inhaltliche Glätte bietet, die man im Halbverse erwartet und z. B. in v. 2^b auch antrifft. Jedenfalls würde die ganze Verszeile inhaltlich glatter sein, wenn wir am Ende des ersten Halbverses statt וישועתי läsen: ומשגבי und dann im zweiten Halbvers mit לא אמוט begännen und die zweite Hebung in einem Worte suchten, dessen Trümmer in רבה erhalten sein könnten. Was könnte hinter diesem רבה stecken? Es ließe sich an בַּצָּרָה oder בְּצָרָתִי oder auch an בְּרִיבִי denken. Möglich wäre auch בִּדְבָרִי. In allen diesen Worten würden wenigstens die beiden Konsonanten רב, die ja untereinander in alter Schrift recht ähnlich sind, zu ihrem Rechte kommen, und gerade die beiden letzten Emendationsmöglichkeiten würden mit dem ersten Halbverse, wenn man ihn so läse: אך הוא צורי ומשגבי, schöne lautliche Anklänge herbeiführen. — Natürlich wage ich nicht ohne weiteres, den überlieferten Text danach zu ändern. Aber das kann nicht zweifelhaft sein, ist der Text so, wie er jetzt bis אמוט lautet, ursprünglich, dann muß רבה als eine Glosse angesehen und getilgt werden. Es ist alsdann durch das rhythmische Schema ausgeschlossen.

4. Die überlieferungsgemäße Betonung des Anfangswortes ist עד אנה, aber wir sind jedenfalls an diese Lesung nicht gebunden. V. 5, auch v. 8, nötigen hier wie in v. 10 den Hochton auf die dritte Silbe zu legen. — Das überlieferte תהותתו ist m. E. nicht ursprünglich. Es steckt darin vielmehr eine arge Verderbnis, und es ist zweifelhaft, ob jemals das wirklich ursprüngliche Wort wiedergefunden wird. Aber es muß versucht werden, eine bessere Lesart zu gewinnen. — Die übliche Deutung für dies Wort ist: „ihr schreit auf . . . los“ oder „schreit . . . an“ d. h. mit Geschrei auf jemanden losfahren, ihn bedrohen. Im Hebräischen findet sich von der Wurzel keine Spur, auch nicht im Neuhebräischen oder Jüdischaramäischen. Die Heranziehung eines Wortes des damascenischen arabischen Idioms (vgl. Ges.-Buhl, s. v. Ob es sich dabei nicht um ein Denominativ handelt? gar um einen Verbalausdruck, der sich an den Naturlaut anschließt, den man ausstößt, wenn man mit Geschrei und erhobenem Arme auf jemanden eindringt, um ihn einzuschüchtern?) scheint mir nicht der richtige Weg zu sein, das ganz singuläre Wort im alttestamentlichen Schrifttum oder vielmehr im Hebräischen aller Zeiten zu erklären. Eher erträglich ist der Hinweis auf hebräisches הֵידָד und הֵד. Aber es fragt sich, ob das Wort in der Bedeutung, die man ihm gibt, überhaupt im Zusammenhang des Liedes paßt. Das ist m. E. nicht der Fall. Um was handelt es sich denn hier? Das redende „Ich“ bekennt seinerseits, daß es nur von Jahwe sein Heil, seine Sicherheit erwarte, daß es also auf Menschen sein Vertrauen nicht setze und nicht zu setzen vermöge, und wie es über die Menschen und ihre Hilfe denkt, spricht v. 10 so unzweideutig aus, wie nur möglich. Blicken wir nun auf v. 8. 10 hin, ja, auch auf die Glossierung dieser letzten ursprünglichen Strophe in v. 9 und v. 11 ff., so kann nicht zweifelhaft sein, in welcher Richtung sich die Gedanken bewegt haben, die der Dichter denen hat sagen wollen, die hier in ihrem Verhalten und in ihrer Gesinnung beeinflußt werden sollen. Er will sie bewegen, sich gleich ihm allein auf Jahwe zu verlassen und bei ihm ihre Zuflucht zu suchen. Sie sollen aufhören, sich auf Menschen zu stützen. Mir scheint auch das an der Spitze der letzten Strophe (v. 8) stehende על יהוה וג׳, das ja an sich recht auffällig ist, absichtlich gewählt zu sein und zwar im Rückblick auf das על איש in v. 4. Ziehe ich all' dies in Erwägung, so glaube ich schließen zu dürfen, in v. 4 habe ursprünglich gestanden, wie lange man sich denn noch auf Menschen oder vielleicht — wenigstens nach dem gegenwärtigen Text in v. 5 — auf einen (bestimmten?) Mann stützen wolle wie auf eine den Einsturz drohende Wand. Das setzt dann voraus, daß תהותתו fehlerhaft ist, und daß das

der Fall ist, beweist m. E. auch das hinter על איש stehende Sätzchen תרצ׳ כלכם, das ich für eine Glosse zum vorausgehenden Verbalausdruck halte.

Die überlieferte sonderbare Punktation תְּרָצְּחוּ ist wohl eine Mischform, wie wir deren auch sonst antreffen. Es scheint die Aussprache als Piʿel תְּרַצְּחוּ mit der als Nifʿal תֵּרָצְחוּ verbunden zu sein. Das würde rückwärts auf ein תְּמוֹתְתוּ weisen, das ja zugleich Polel und Polal, also aktive und passive Form, sein kann. Die passive Aussprache ließe sich im Zusammenhang recht gut verstehen. Der Sinn würde sein können: wie lange doch wollt ihr euch morden lassen um eines Mannes willen (oder: für einen Mann), der selbst nahe dem Zusammensturz ist (v. 4ᵇ. 5ᵃ). Darin könnte zugleich ausgesprochen liegen, es sei töricht, sich an einen solchen Mann zu halten und sich um seinetwillen in persönliche Gefahr bringen zu lassen. Das paßte auch in den Zusammenhang des Psalms. Die aktive Auffassung des Verbums (= תְּרַצְּחוּ) würde allerdings nur dann gut verständlich sein, wenn wir das כלכם als Objekt hinzunähmen, etwa im Sinne: wie lange doch wollt ihr euch allesamt dem Tode preisgeben für ... Indes, ich glaube auch nicht, daß תְּמוֹתְתוּ die ursprüngliche Lesart ist. Mir scheint dort ein Wort gestanden zu haben, das den Begriff „sich stützen, sich [Schutz oder Hilfe suchend] anlehnen“ ausdrückte. Paläographisch würde allenfalls als Grundlage für die überlieferte oder die von der Glosse vorausgesetzte Lesart ein תִּסָּמְכוּ oder auch ein (wenigstens im Neuhebräischen, freilich nicht im alt. Test. vorkommendes) תִּסְתַּמְּכוּ verständlich sein. Das würde ganz vortrefflich auch zu dem Bilde im zweiten Halbvers passen. Aber freilich es ist unmöglich, hier Sicherheit zu gewinnen, und darum wage ich auch nicht, die Emendation im Texte anzubringen. — Im zweiten Halbvers ist einer von den beiden, dem Sinne nach unwesentlichen, gleichbedeutenden und rhythmisch ebenfalls gleich gut passenden Ausdrücken als Glosse anzusehen. Ich scheide den zweiten aus, weil הדחויה den Eindruck macht, als sei es erst mit Rücksicht auf להדיחו in v. 5ᵃ geschaffen.

5. אַךְ ist rhythmisch störend und zu tilgen. — Der Sinn dieser Verszeile scheint nach der überlieferten Gestalt (ich lese mit 𝔖 לְהַדִּיחוֹ) im engen Anschluß an v. 4 zu sein: wie lange wollt ihr euch auf einen Mann stützen, den aus seiner Höhe (Erhabenheit) hinwegzustoßen sie geplant (beschlossen) haben, die an Lüge (Treulosigkeit) Wohlgefallen haben. Ob der zweite Halbvers ganz fehlerfrei überliefert ist, kann man wohl fragen, wenn man bei 𝔊 ἔδραμον ἐν δίψει (??) liest. Allerdings ist wahrscheinlich, daß statt ἐν δίψει vielmehr ἐν ψεύδει (so dann auch = 𝔖) zu lesen ist. Immerhin könnte das für ein בכזב sprechen, das sich auch mit ירצו (von רצה) grammatisch gut verbinden würde. — An משׂאתו braucht man nicht ohne weiteres Anstoß zu nehmen. Aber vielleicht steckt doch eine Verderbnis darin. Ganz vortrefflich würde in den Zusammenhang der Strophe hineinpassen das Wort מַצָּב (vgl. Jes. 22, 19). Das bezeichnet die Stelle, wo etwas oder jemand hingestellt ist, dann das „Amt“, die amtliche Stellung, wie z. B. die des Šebna in Jes. 22. Das Wort würde auch insofern nicht übel sein, als es sich recht gut an das Bild in v. 4ᵇ anschlösse, denn auch die Mauer (Wand) wird zum Einsturz gebracht, indem sie von der Grundlage, auf die sie gestellt ist, fortgestoßen wird. Für מצב könnte auch sprechen, daß wir damit in der Lautreihe der Verszeile ein צ mehr erhielten. Es müßte freilich um des rhythmischen Charakters des Verseinganges in dieser Strophe willen מִמַּצָּ֫ב gelesen werden. Das führte dann auch zu einem recht wirkungsvollen Zusammenklang der Schlußsilbe des ersten Worts der Verszeile (צב) mit der des letzten Worts (זב). Auch das könnte diese Korrektur empfehlen. Paläographisch ließe sich משאת auch mit einem ממצב in Verbindung bringen. Die Abstoßung des Suffixes ו braucht uns natürlich ebensowenig Kopfzerbrechen zu bereiten wie die Anfügung des ו an להדיח, wofür wir allerdings 𝔖 als Zeugen haben. — Die letzten Sätzchen (lies mit den Versionen statt בפיו vielmehr בפיהם) sind eine deutliche Glosse

zu dem zweiten Halbverse. Nach der Auffassung ihres Autors ist also der איש von Leuten umgeben, die sehr unzuverlässiger Gesinnung sind und die im Stillen schon Pläne schmieden, ihn zu stürzen. Die Strophe setzt also, falls wir sie richtig aufgefaßt haben, eine ganz eigenartige geschichtliche Situation voraus. Natürlich wird niemals mit Sicherheit gesagt werden können, wer und was der איש war, den das redende „Ich“ so für eine wenig sichere Stütze erklärt. Daß dies „Ich“ und der איש verschiedene Personen sind, das glaube ich allerdings vor allem festhalten zu müssen.

6. אך ist hier wie v. 2 zu tilgen; כי auch, aber die Überlieferung ist unsicher, wie zu v. 2^b bemerkt wurde.

7. Hier findet sich am Ende des Verses in der Texttradition keine Spur jenes רבה v. 3.

8. Das zweimalige יהוה in der Verszeile ist an sich rhythmisch auffällig, aber der besondere Nachdruck, mit dem der Redende auf Jahwe als den alleinigen Quell all' seines Heils und seiner Zuversicht hinweist, könnte es auch rhythmisch begreiflich und unanstößig machen. Indes, ich halte es doch für fraglich, ob nicht besser und mindestens rhythmisch ebenso schön und sachlich ebenso nachdrücklich עַל אֱלֹהַי im Anfange wäre, zu dem dann im zweiten Halbverse יהוה ergänzend hinzuträte. Rhythmisch würde diese Lesart auch nur zwei volltönende Silben vor dem ersten Hochton bedeuten. — צור עזי ist rhythmisch störend und verdankt sicher einem Glossator seinen Ursprung, der dem צור in der Kehrversstrophe auch hier glaubte eine Stätte bereiten zu müssen.

9. Rhythmisch angesehen erweist sich dieser Satz schon nicht als ursprünglich. Man könnte allerdings die Worte von שפכו an allenfalls nach dem Schema 3 : 2 lesen (מחסה לנ׳ müßte als rhythmische Einheit angesehen werden; das wäre möglich), aber wir haben kein Recht, den ersten Satz einfach zu streichen, der die folgenden erst verständlich macht. Außerdem spricht die große Ähnlichkeit des Schlußsätzchens מחסה לנו mit v. 8^b auch nicht für Ursprünglichkeit des Satzes im Liede. Ob עם im ersten Sätzchen ursprünglich ist, halte ich für zweifelhaft. Entweder ist עַמִּי zu lesen, oder, was ich vorziehe, es ist zu streichen. Jedenfalls ist nicht ohne weiteres mit 𝔊 כָּל־עֲדַת עם zu ändern. V. 9 ist ein Zusatz und zwar von derselben Hand, die v. 11 f. zugefügt hat. Man könnte diese Sätze auch hintereinander lesen und würde damit einen guten, allerdings rein prosaischen Zusammenhang erhalten.

Der Glossator vermißte hier in der zweiten Hälfte des Liedes die positive Mahnung an die v. 4. 5 angeredeten und dort vor falschem Vertrauen gewarnten „Ihr“, sie möchten alle Zeit auf Jahwe ihr Vertrauen setzen, mit Gebet ihm nahen und nicht auf irdische Kräfte und Hilfen ihre Zuversicht stellen. V. 11 führt auch durch seinen sachlichen Inhalt aus dem Bereiche des ursprünglichen Liedes hinaus. Sichtlich aber setzt dieser Vers besondere und gewiß sehr interessante zeitgeschichtliche Verhältnisse voraus. Man gewinnt den Eindruck, als hätten die Angeredeten Neigung gezeigt, sich auf Abwege verlocken zu lassen, ihr Herz an irdische Güter zu hängen und denen nachzufolgen, die sich auch vor schwerem Unrecht nicht scheuten, um ihr äußeres Vermögen zu mehren. — Heben wir v. 9 als Glosse aus dem Zusammenhang wieder heraus, dann schließt sich v. 10 (bis איש) formell und sachlich vortrefflich unmittelbar an v. 8 an und bringt ebenso gut auch die ganze Dichtung zu einem inhaltlichen Abschluß. Man kann dann auch כזב im zweiten Halbvers von v. 10 als absichtlichen Hinweis auf das die erste Hälfte des Liedes schließende כזב ansehen. Die inhaltliche Beziehung von v. 10 zu der Strophe v. 4. 5 habe ich schon zur Genüge hervorgehoben.

10^b. Die Worte במאז׳ ונ׳ sind sehr prosaisch. Das muß jeder ohne weiteres fühlen. Unzweifelhaft sind sie eine Glosse und zwar m. E. von derselben Hand, die

v. 9 und v. 11 ff. zufügen zu sollen geglaubt hat. Vielleicht ist statt מהבל einfach הבל zu lesen. Das מ ist aus dem vorausgehenden המה eingedrungen.

11. 𝔖 scheint statt ינוב eine Form von רבה (viel sein) gelesen zu haben; allerdings kann er auch ינוב frei übersetzt haben. Die Schlußworte אל תש׳ ל׳ gibt er so wieder, als hätte er gelesen: אַל יִשְׂמַח בּוֹ לִבְּכֶם. — Es bedarf sicher keiner besonderen Bemerkung, daß dieser Vers ganz und gar Prosa ist. In eine regelrechte rhythmische Form läßt er sich nicht bringen.

12. זו fiele besser fort. Vielleicht hat zu seiner Entstehung ein Schreibfehler mitgewirkt. Es mag einem Abschreiber schon hier עז in die Feder geraten sein. Die Worte bis שמעתי ließen sich ganz schön nach dem Schema 3 : 2 lesen. Es ist auch möglich, daß der Autor des Verses d. h. der Glossator des Psalms überhaupt sich hier einer literarischen Erinnerung bedient hat. Aber der Satz ist ohne das folgende Sätzchen כי וג׳ nichts. Dies gehört eng mit ihm zusammen, während v. 13 schon durch die direkte Anrede an Jahwe sich davon, ja, von dem ganzen Psalm abhebt und als besondern Zusatz kennzeichnet. V. 12 ist im ganzen aber auch formell als nicht ursprünglich zum Psalm gehörig erkennbar. Wie sonderbar nimmt sich eine solche Aussage auch gegenüber jenem festen Bekenntnis zu Jahwe aus, das uns in der Kehrversstrophe entgegentritt. Wer sie geschrieben, kann diesen matten Satz, er habe öfter vernommen, daß Jahwe Macht habe, nicht zugleich geschrieben haben. Das ist undenkbar.

13. Auch das ist kein rhythmisch gegliederter Satz, sondern eine prosaische Aussage. Auf die direkte Anrede Jahwes wies ich schon hin. Sie fällt ganz aus der Absicht des Psalms heraus, und der ganze Satz verdankt lediglich dem Bedürfnis des Glossators oder auch desjenigen Mannes seine Entstehung, der den Psalm in das Liederbuch einfügte und auch hier den Lobpreis Jahwes nicht ganz entbehren wollte.

*

Ich denke, wenn man die vier ursprünglichen Strophen in ihrem Inhalt genau erwägt und auf sich einwirken läßt, so wird man gerne zugeben, daß das Lied damit sich wirklich als ein in sich wohl aufgebautes und abgeschlossenes Ganze darbietet. In dieser Gestalt ist es begreiflich als ein Mahnwort voll Kraft und Eindringlichkeit an die „Ihr“, an die sich v. 4. 5 wenden. Die breiten Einschübe und Zusätze zumal in der zweiten Hälfte können diese Kraft und Eindringlichkeit nur lähmen und abschwächen. Auch nach der formalen Seite hin bieten diese vier Strophen eine Dichtung, die ganz den Eindruck eines originalen Produkts eines wirklichen Dichters macht.

*

Psalm LXXXIX.

Wer sorgfältig die im Texte gebotene rhythmische und strophische Analyse der überlieferten Gestalt des Psalms überblickt und in ihren einzelnen Teilen erwägt, wird mir schwerlich widersprechen, wenn ich meine, es fehle ihm die innere Einheit, wir hätten auch in ihm wieder zu den vielen anderen, die uns schon bekannt geworden sind, ein neues Beispiel mehrfacher und umfangreicher Erweiterung eines ursprünglich

kürzeren Liedes. Das, was ich für ursprüngliche Bestandteile des Psalms ansehe, ist durch den Druck deutlich hervorgehoben. Es ist ein Lied von neun Zweizeilern. Wer diese Strophen auf ihren inhaltlichen Zusammenhang hin genauer untersucht, wird, wie ich meine, alsbald erkennen, daß sie wirklich ein wohl abgerundetes, auch in formaler Hinsicht in sich wohl geschlossenes Ganze darbieten.

Die neun Zweizeiler bestehen aus gleichhebigen Versen nach dem Schema 3 : 3. Es sind in jeder Beziehung echte Strophen und ihr rhythmischer Charakter ist in allen Beziehungen gleichartig. Je drei von ihnen schließen sich inhaltlich im allgemeinen zu einer größeren Einheit zusammen. Das Thema der ersten drei ist der Lobpreis Jahwes, seiner Gnade und Treue und ihrer Erweisung und Bewährung im Himmel und auf Erden und zu aller Zeit, und die Rühmung derer, die sich des Heils in Jahwe erfreuen dürfen. Der Inhalt der zweiten Strophengruppe schildert, wie früher Jahwe auch für die hier Redenden Quell der Herrlichkeit und Kraft gewesen, wie insonderheit ihr König, in dem sie ihren Schild und Schirm erblickten, mit seiner Hoheit und Macht in Jahwe, dem Heiligen Israels, wurzelte. Er zeigt sodann aber, wie Jahwe selbst seinen Gesalbten seiner Majestät beraubt, ihn niedergeworfen und vor aller Welt mit Schande bedeckt hat. Die letzten drei Strophen lenken den Blick besonders auf die Feinde, denen Jahwe Sieg verlieh über seinen Gesalbten, die er sich freuen ließ über ihn, indem er seinen Waffen den Erfolg versagte, seiner Hand das Zepter entriß, seinen Thron zu Boden stürzte, sein Dasein vorzeitig endete und ihn in Schmach hüllte wie in ein Gewand. Gekrönt wird diese Gedankenreihe und damit das ganze Lied zu einem kraftvollen Abschluß gebracht, indem Jahwe gefragt wird, ob er nicht bald seinem Zorn ein Ende bereiten wolle, wo denn die Gnade geblieben, die er einst dem David geschworen. Daß v. 50 wirklich das ursprüngliche Ganze abrundend zu Ende bringt, fällt sofort in die Augen, wenn man den Wortlaut dieses Verses mit dem der ersten Verszeile (v. 2) vergleicht. Was dort der Dichter besingen und verkündigen will, Jahwes חסדים und seine אמונה, davon heißt es hier, wo ist denn das nun?

Die Erweiterungen heben sich teils aus sachlichen, teils aus formalen oder auch aus Gründen beider Art ziemlich deutlich aus dem Zusammenhang der ursprünglichen Strophen heraus. Sie sind zum Teil sehr umfangreich, aber das kann nicht ohne weiteres Bedenken erwecken gegenüber unserem Urteil. Wir haben ja schon anderwärts kräftige Beweise für solche umfangreiche Erweiterungen älterer Lieder angetroffen. Es kann sich dazu auch hier wie anderswo um Entlehnungen aus Liedern handeln, die dem Bearbeiter des Psalms bekannt waren und die ihm besonders geeignet schienen, Gedankenreihen schärfer, als es im eigentlichen Psalm geschah, zum Ausdruck zu

bringen, die nach seinem Gefühl eine breitere und nachdrücklichere Ausführung erforderten, — vielleicht aus zeitgeschichtlichen Gründen.

Aus formalen Gründen heben sich heraus v. 7. 8; v. 10—15; v. 51. 52, auch v. 48. 49. Innerhalb des großen Einschubs v. 20—38 gilt das wenigstens teilweise auch von v. 22—26. Wenigstens scheinen diese Verse anders beurteilt werden zu müssen als die übrigen Verszeilen und Strophen dieses großen Abschnittes. Sachliche Gründe nötigen m. E., in v. 4. 5 eine Erweiterung zu erblicken. Sachliche Gründe dürfen aber auch sonst noch mit ins Feld geführt werden gegen die Annahme ursprünglicher Zugehörigkeit einzelner Sätze und Strophen zum Psalm. Der Nachweis für das Einzelne soll unten erbracht werden.

2. 𝔐 beginnt חסדי יהוה. Die Nichtursprünglichkeit dieser Lesart kann angesichts des Umstandes, daß gleich im Parallelsatz Jahwe direkt angeredet und hernach jedenfalls im ursprünglichen Liede das göttliche Du nicht wieder aufgegeben wird, nicht zweifelhaft sein. Es ist mit 𝔊 (τὰ ἐλέη σου, κύριε) zu lesen: חֲסָדֶיךָ י׳. Dies findet dann seinen Wiederhall am Ende des Liedes in v. 50. Nur kann die Ursprünglichkeit des Plurals des Nomens zweifelhaft erscheinen. Vielleicht haben die חסדי דוד הנאמנים Jes. 55, 3 auf seine Existenz im Psalm eingewirkt. 𝔖 setzt wenigstens in v. 2 (freilich nicht in v. 50) den Singular voraus. Ist indes die Gestalt der folgenden Verszeile, wie ich sie vermutungsweise hergestellt habe, richtig, dann würde an der pluralischen Lesung festgehalten werden müssen. — Der Rhythmus verlangt sodann die Tilgung von עולם (man erwartete auch לעולם). לדר ודר im zweiten Halbvers hat die Einfügung herbeigeführt. Scharf genommen ändert [ל]עולם den Sinn auch nicht ganz unbeträchtlich. Man kann wohl etwas לדר ודר verkündigen d. h. den kommenden Geschlechtern, ohne damit ewige Wirkung des Tuns in Anspruch nehmen zu wollen. — לדר ודר ist als rhythmische Einheit aufzufassen, ganz so, wie in v. 5 die Masora die beiden Teile des Ausdrucks durch Makkef eng miteinander d. h. rhythmisch betrachtet zu einer Toneinheit verbindet. Übrigens wäre לדר דר׳ auch möglich. — בפי am Ende des Satzes ist sicher fehlerhaft. Es ist natürlich im Zusammenhang mit אודיע sinnlos. Womit anders soll denn das geschehen als mit dem Munde? Mir scheint es dem jetzt folgenden, freilich auch nicht ursprünglichen כי sein Dasein zu verdanken und aus einer fehlerhaften Doppelschreibung desselben entstanden zu sein. Man hat doch nicht ohne weiteres das Recht, es mit dem folgenden כי אמרתי zusammenzuziehen und in der Form אָמַרְתָּ בְּפִיךָ hinter v. 3 (an die Stelle des allerdings auch fehlerhaften בהם) einzufügen (Duhm), um so weniger, als es m. E. durchaus nicht sicher ist, daß כי אמרתי an falscher Stelle steht (s. zu v. 3). Ich halte es demnach für richtiger, בפי als zurechtgestutzten Schreibfehler zu beseitigen.

3. Die beiden ersten Worte dieses Verses sind prosaisch und nachträglich eingefügt. Der Rhythmus des Verses verträgt sie nicht. Man begreift den Einschub, wenn man an den Widerspruch denkt, der zwischen dem v. 2 ausgesprochenen Entschluß, Jahwes חסד und אמונה der Nachwelt preisend zu verkündigen, und der nachher geschilderten, davon anscheinend wenig bezeugenden Wirklichkeit besteht. Die Worte sind dann zu übersetzen: „denn ich denke (sage)“, und v. 3^b teilt darauf mit, was er denkt. Der Glaube an die unbedingte Zuverlässigkeit der göttlichen Gnade und Treue gibt ihm Mut und Kraft trotz allem in seinem Psalm mit einem Lobpreis zu beginnen. Diese Erwägung zeigt zugleich, daß die masoretische Lesart אמרתי das Präjudiz der Richtigkeit für sich hat. Die von 𝔊 und Hieronymus vertretene Lesart אָמַרְתָּ beruht auf einer Korrektur mit Rücksicht darauf, daß in der nächsten

Strophe (v. 4. 5) ein Wort Jahwes in direkter Rede mitgeteilt wird. Gewiß stände dann das Wort richtiger unmittelbar **vor** v. 4 (Bickell, Duhm). Aber wir haben kein Recht, es dorthin zu versetzen, denn 𝔊 hat es jedenfalls genau da gelesen, wo wir es in 𝔐 lesen. Wie wenig indes ein כִּי אָמַרְתָּ an der Spitze von v. 3 ursprünglich sein kann, ergibt sich sofort aus dem üblen Umstande, daß in dem darauffolgenden Satze nicht Jahwe redet, sondern angeredet wird. Wir dürfen aber annehmen, daß 𝔊 schon in seiner hebräischen Vorlage seine Lesart vorgefunden hat. Auf alle Fälle gehört das Sätzchen nicht zum ursprünglichen Texte. — Der Wortlaut der eigentlichen Verszeile (3^b) ist teilweise sicher verdorben. Abgesehen von dem bloßen עולם statt לְעוֹלָם, auch das nächstfolgende חסד יבנה ist schwerlich in Ordnung. Der Ausdruck „Gnade wird (soll) gebaut werden" ist mehr als „künstlich" und wird auch nicht durch v. 5 gerechtfertigt (Duhm). Allerdings mag zur Herstellung dieser sonderbaren Lesart die Rücksicht auf v. 5 mitgewirkt haben, aber ursprünglicher Text ist das m. E. sicher nicht gewesen. Schon das nackte חסד ist auffällig. Nach dem Parallelismus erwartet man eine bestimmte Beziehung des Wortes, und in erster Linie erwartet man חסדך. Sehe ich mir aber nun diese Konsonantenreihe an: חסדיבנהשמים, ziehe ferner in Betracht, daß die erste Verszeile mit חסדיך beginnt, und beachte auch, daß der zweite Halbvers von v. 3^b wie der zweite von v. 2 אמונתך bietet, so liegt, wie ich meine, nichts näher als die Vermutung, in den Konsonanten חסדיב stecke ein ursprüngliches (paläographisch nicht allzufern liegendes) חסדיך, so daß in diesem Worte auch die ersten Halbverse in v. 3^b und v. 2 übereinstimmen würden. Zur Vermutung, das dritte Wort habe נאמנים gelautet, hat mich folgende Überlegung geführt. Ist יב zu חסד in der angegebenen Weise gezogen, so bleibt noch נה. Das kann nur der Anfang des dritten Worts gewesen sein; da aber שמים zum zweiten Halbvers gehört (übrigens ist, wie 𝔊 zeigt, davor eine Präposition ausgefallen, vgl. nachher), so muß eine Anzahl Buchstaben ausgefallen sein. Die Konsonantenreihe נהשמים erinnert aber formell nicht undeutlich an ein נאמנים (man denke an die starke formelle Ähnlichkeit von ש und מ in älterer Schrift). Es wäre also sehr wohl denkbar, daß wegen dieser formellen Ähnlichkeit nur infolge eines Versehens beim Abschreiben der Worte נאמנים [כ]שמים die Konsonanten מנים verloren gegangen seien und dann aus חסדיכנא die überlieferte, auch schon von 𝔊 vorgefundene Lesart hergestellt wurde. Jedenfalls läßt sich so die überlieferte Lesart aus der von mir vermuteten Textgrundlage einigermaßen begreifen. Die vorgeschlagene Textgestalt wird aber inhaltlich dadurch empfohlen, daß sie in Jes. 55, 3 ihre sachliche Parallele hat, und es ist — auch literargeschichtlich — ohne Zweifel nicht unwahrscheinlich, daß der Dichter des ursprünglichen Psalms gerade an die deuterojesajanische Verheißung auch in betreff der messianischen Hoffnungen angeknüpft hat. An dem נאמנים braucht man natürlich nicht etwa darum Anstoß zu nehmen, weil אמונה im parallelen Halbvers vorkommt. Rhythmisch besonders schön ist die Wiederholung derselben Worte oder Wurzeln ja nicht, aber man darf hier nicht übersehen, daß es sich um Beziehungen auf das göttliche Wesen und Verhalten handelt, deren nachdrückliche Hervorkehrung dem Dichter am Herzen lag, und wenn dabei an bestimmte Worte der Verheißung angeknüpft wird, so erklärt sich erst recht das Kleben an denselben Worten und Wurzeln. Mir scheint nach alledem die vorgeschlagene Textgestalt des Halbverses mindestens der ursprünglichen recht nahe zu kommen. — 𝔊 liest weiter: ἐν τοῖς οὐρανοῖς ἑτοιμασθήσεται ἡ ἀλήθειά σου. Statt תָּכִן ist sicher mit 𝔊 — auch Σ — תִּכּוֹן zu lesen. בשמים gäbe im Satze auch einen Sinn. Das von 𝔊 und 𝔖 nicht vorgefundene, vielleicht auch nur durch einen Schreibfehler in die von 𝔐 festgelegte Texttradition eingedrungene, sicher, auch aus rhythmischen Gründen, wieder zu tilgende בהם könnte auch für בש' sprechen. Aber m. E. ist dafür כש' einzusetzen. So zu lesen, verlangt auch der Parallelismus,

wenn wir den ersten Halbvers richtig wiederhergestellt haben. Die theologischen Bemerkungen, die Duhm an die Lesart 'בשמ' וג geknüpft hat (vgl. s. Komm. z. St.), fallen dann freilich fort. — Man wird zugeben, daß der erste Zweizeiler so, wie oben vorgeschlagen, eine sachlich in sich wohlgeschlossene Einheit bildet. Der Ewigkeitsgedanke, den v. 3ᵇ so nachdrücklich in Bezug auf Jahwes חסדים und אמונה ausspricht, knüpft eng an das לדר ודר in v. 2 an und gibt diesem erst seine wahre Rechtfertigung.

4. V. 4. 5 bilden eine treffliche Strophe nach dem Schema 3 : 3. Aber sie können hier nicht ursprünglich sein. Es ist ein Ausspruch Jahwes, der sich ganz unvermittelt zwischen die Strophen, in denen Gott direkt angeredet und der Ruhm seiner Gnade und Treue verkündet wird, eindrängt. Das Motiv für die Einfügung dieser Strophe liegt im Inhalt der ersten Strophe v. 2. 3ᵇ. Dort ist, wie allerdings erst der spätere Inhalt des ursprünglichen Liedes zeigt, die Anspielungen in v. 3ᵇ dem Schrift- oder Verheißungskundigen aber auch zu sagen vermögen, bei den חסדים Jahwes eben in erster Linie an die Gnadenzusagen gedacht, die David und seinem Hause zuteil geworden waren (vgl. 2. Sam. 7). Und der Inhalt dieser göttlichen Zusagen findet nach allen Seiten hin zusammenfassenden Ausdruck in dieser Strophe. Aber das ursprüngliche Lied setzte Kenntnis dieses göttlichen Willensentschlusses voraus und konnte sie voraussetzen. Man vergleiche den Inhalt der dazugehörigen Strophen v. 18. 19 und v. 39 ff. Erst die letzte Verszeile (v. 50) spricht nachdrücklich aus, daß es sich bei den חסדים um eine David gegebene und Jahwe feierlich beschworene Zusage handelt und daß die Gläubigen gegenwärtig so überaus schmerzlich Jahwes Treue gegenüber dieser Zusage vermissen. — Heben wir die Strophe heraus, so schließt sich die in v. 6 und v. 9 erhaltene zweite Strophe eng an die erste an. Der Vergleich mit der Beständigkeit des Himmels hat den Dichter dazu geführt, auf die Himmlischen und den Lobpreis hinzuweisen, den sie Jahwes Wundermacht und Treue singen, um zugleich die Unvergleichlichkeit des göttlichen Wesens laut und nachdrücklich zu bekennen. Dieser Hinweis auf die Himmlischen hat aber im Zusammenhang der Dichtung noch einen ernsteren tieferen Hintergrund. Er sagt, ja sie dürfen Jahwes Treue und Herrlichkeit immerfort preisen, aber wie steht's mit dem Jahwevolke auf Erden? Ihm macht es der Herr unendlich schwer, in dem Glauben an die Fortdauer und Beständigkeit der Treue Jahwes gegenüber seinen eigenen Gnadenzusagen zu beharren und ein Loblied auf sie anzustimmen, wie der Dichter es hier begonnen hat, aber kaum durchzuführen imstande ist, ohne daß es sich in seinem Munde in ein Klage- und Anklagelied verwandelt. Um diese Strophe recht zu verstehen, erinnere man sich an Jes. 6, 3. Wo ist denn, so darf man von hier aus fragen, Jahwes herrliches Wesen (כבוד) in seinem Volke jetzt offenbar, bei dem und in dessen Geschick doch in erster Linie er sich vor aller Welt verherrlichen müßte und nach seinen Verheißungen (man denke dabei besonders an die deuterojesajanische Prophetie) ja auch verherrlichen wollte. Die Himmlischen können zwar sein Lob singen, aber dem im irdischen Elende vergebens nach Jahwes Verherrlichung sich Sehnenden ist es unendlich schwer gemacht, in dieses Lob einzustimmen (s. dazu die dritte Strophé v. 16. 17).

𝔊 liest לִבְחִירַי (τοῖς ἐκλεκτοῖς μου). Aber der Parallelismus spricht für die überlieferte singularische Lesung.

5. 𝔐 beginnt עד עולם (so auch 𝔊: ἕως τοῦ αἰῶνος), aber mit Rücksicht auf den rhythmischen Charakter des Eingangs von v. 4 habe ich 'לע geschrieben. Vielleicht ist das ja sachlich untadelhafte und sonst sehr geläufige 'עד ע unter dem Einfluß des vorausgehenden עבדי irrtümlich in den Text eingedrungen.

6. 𝔐 ויודו, aber 𝔊 und 𝔖 mit Recht ohne ו. Übrigens ist יודו hier nicht jussivisch zu übersetzen, sondern als Tempus der Dauer oder des wiederholten Tuns,

also mit deutschem Präsens. — Die Versionen setzen פְּלָאֶיךָ voraus; aber der Singular ist richtig. — יהוה ist eingefügt, nachdem v. 4. 5 die zweite Strophe von der ersten, also auch von dem v. 2 stehenden Vokativ יהוה losgelöst hatten. Natürlich ist es hier rhythmisch unmöglich. — Im zweiten Halbvers ist überliefert בקהל, aber ich halte die Vermutung (Duhm) für richtig, daß קְהַל ursprüngliche Lesart sei. Man erwartet hier ein zweites Subjekt zu יודו neben שמים. Kaum vollziehbar ist auch der Gedanke, die שמים erhöben ihren Lobpreis in der Versammlung der Heiligen. Die Lesart 'בק ist offenbar aus jenen Stellen hier eingedrungen, an denen gesagt wird, jemand wolle oder werde Jahwes Lob verkünden בקהל oder בקהל רב.

7. Die beiden Verse 7 und 8 heben sich schon dadurch aus dem Zusammenhang heraus, daß sie von Jahwe in dritter Person reden. Liest man sie rhythmisch so, wie im Texte angegeben, so sind es auch gleichhebige Verse nach dem Schema 3 : 3, aber man fühlt alsbald, daß ihr rhythmisches Gepräge doch nicht gleichartig dem ist, das den echten Versen des ursprünglichen Liedes eigen ist. Der Verseingang ist rhythmisch anders geartet. Der Aufstieg zum ersten Hochton umfaßt zwei volltönende Silben, während er im ursprünglichen Liede nur eine vollgewichtige Silbe beträgt. Natürlich bleibt das v. 7 einleitende כי außer Betracht, denn es dürfte auf den zurückgehen, der die Verse hier einschob. Wahrscheinlich entstammt auch diese Erweiterung einer literarischen Erinnerung. Anlaß zu ihr gab der besondere Inhalt von v. 6^b. 7^b. Heben wir die beiden Verszeilen wieder heraus, so schließt sich v. 9 kraftvoll und inhaltlich eng an v. 6 an.

8. Die masoretische Lesart נַעֲרָץ ist zweifelhaft. 𝔊 scheint נִכְבָּד (ἐνδοξαζόμενος) gelesen zu haben. Das würde sich auch gut in den Zusammenhang einfügen, um so besser, als es zugleich an כבוד, die bedeutsame Bezeichnung des göttlichen Wesens, die Majestät Jahwes, erinnert. — 𝔐 liest nachher רַבָּה ונורא und zieht רבה zum ersten Halbvers; 𝔊 bietet μέγας καὶ φοβηρός. Es ist wohl wie im Text angegeben zu lesen; so ist auch der Rhythmus gut. Der Abfall des וא von הוא ist die Folge eines Versehens.

9. Hier ist der zweite Halbvers in arge Verderbnis geraten. Die Cäsur liegt jedenfalls hinter צבאות. Die Bezeichnung Jahwes als אלהי צבאות enthält im Zusammenhang schon das Bekenntnis seiner alles überragenden Größe. Unter den צבאות sind hier die himmlischen Wesen, auf die in v. 6^b unzweideutig hingewiesen wurde (jetzt natürlich auch in v. 7 und 8), mindestens mit gemeint, wenn nicht in erster Linie an sie gedacht werden soll. Ist Jahwe aber der Gott der צבאות, so liegt darin selbstverständlich ohne weiteres seine Unvergleichlichkeit gegenüber allem, was im Himmel und auf Erden mit ihm allenfalls in Vergleich gestellt werden könnte. Nun fragt sich, ob wir nicht aus dem Parallelismus zwischen v. 9 und v. 6, die ja strophisch sich zusammenschließen, einen Schluß ziehen können auf das, was wir etwa im zweiten Halbvers von v. 9 erwarten dürfen. Ich glaube, das ist möglich. In v. 6 stehen Gottes פלא und אמונה gegenüber. Ersteres weist auf Jahwes Macht hin, auch auf wunderbare Weise in der irdischen Welt zu wirken, auch das scheinbar Unmögliche möglich zu machen. Er kann also, wenn er will, auch seine Gnadenzusagen erfüllen; es kann ihn keine Macht daran hindern. Dieser Gedanke liegt auch in dem Prädikat אלהי צבאות. Nichts von alledem, woran wir denken müssen, wenn wir צבאות in Verbindung mit Jahwe hören, vermag sich ihm in den Weg zu stellen, vielmehr alles muß seinem Willen dienstbar sein, sofern er nur will. Von diesen Erwägungen aus ergibt sich, wie ich meine, das Recht, in v. 9^b eine inhaltliche Parallele zu v. 6^b zu erwarten, zu erwarten, daß hier, wie in den bisherigen zweiten Halbversen ohne Ausnahme (v. 2^b. 3$^{b\beta}$. 6^b), wiederum Jahwes אמונה in irgend einer Form gepriesen und zwar als unvergleichlich gepriesen werde. Der Dichter kann sich von dem Glauben an diese אמונה Jahwes trotz aller Erfahrungen

nicht losmachen. Der Glaube an sie ist auch der Antrieb für ihn, überhaupt mit seinem Psalm vor Jahwe für das einzutreten, was ihm insonderheit am Herzen liegt. So erklärt sich auch, daß er immer und immer wieder auf diese Eigenschaft des Wesens Jahwes zurückkommt und dabei — was ja nicht besonders gern gehörte Art in poetischer Diktion ist — dasselbe Wort immer wieder gebraucht. Es könnte darum auch nicht anstößig sein, wenn wir in v. 9^b noch einmal dem gleichen Begriff, wenn auch in einer anderen Form, wieder begegneten. — Nun kann das, was wir jetzt lesen, schon aus Gründen des Rhythmus nicht der ursprüngliche Text sein. Die Worte von מי כמוך an überschreiten das Maß eines zweiten Halbverses doch allzu stark. Dazu kommt, daß חסין יה, das wir jetzt lesen, auch sehr bedenklich ist. Woher dies aramäische, sonst im alten Testament nicht mehr vorkommende Wort in dem sonst gut hebräischen Psalm? Auch die Form des Gottesnamens scheint mir sehr bedenklich. Liest man nun aber den ganzen Satz einmal mit Empfindung für natürliche und unnatürliche Redeweise, so muß man, meine ich, den Eindruck gewinnen, das könne so, wie wir es jetzt lesen, nicht ursprünglich sein. — M. E. steckt hinter חסין יה ein חֲסָדֶיךָ, und aus diesem ist infolge irgendwelcher Verderbnis unter dem Einfluß der durch v. 6^a und 9^a (s. oben dazu) nahegelegten Gedanken dann חסין יה hergestellt worden, eben weil damit auch wieder auf Jahwes Macht hingewiesen wird. חסדיך ist aber schwerlich ursprünglich. Es ist m. E. erst eingefügt worden im Rückblick auf die erste Strophe, als das nächste Wort seine ursprüngliche Gestalt verloren hatte. Ich habe oben vorgeschlagen נֶאֱמָן zu lesen. Das nimmt das abstrakte אמונה aus den früheren zweiten Halbversen auf und wendet seinen Inhalt zugleich so persönlich auf Jahwe an, wie man es in dieser Verszeile tatsächlich erwartet. Zunächst wurde unter dem Einfluß jenes wiederholten אמונה auch in diesem Halbverse durch ein Schreibversehen aus נאמן ein אמונתך, und dann hat irgend jemand nach Anleitung von v. 2 vor dies auch noch חסדיך schreiben zu sollen gemeint. Und daß nun syntaktisch, wie in 𝔐 geschicht, die Worte von חסדיך an von מי כמוך getrennt wurden, ist begreiflich, denn sie lassen sich mit ihm nur schwer grammatisch in verständliche Verbindung setzen. — Ob endlich das letzte Wort סביב' wirklich ursprünglich ist, lasse ich dahingestellt. Von v. 6 aus ist es ja wohl verständlich. Vielleicht lesen wir aber besser בְּסֹבְ'. Natürlich handelt es sich bei alledem, was ich ausgeführt habe, nicht um unbedingte Gewißheit, aber es läßt sich so die Entwicklung des Textes zur überlieferten Lesart einigermaßen begreifen und die vorgeschlagene Textgestalt ist im Zusammenhang auch erträglich. Rhythmisch ist der Halbvers so auch ohne Tadel.

10—15. Die nun folgenden drei nach Form und Inhalt prächtigen Strophen bilden auch eine Erweiterung des ursprünglichen Textes. Sie enthalten einen Lobpreis auf Jahwe, den allmächtigen Herrn und Gebieter des gesamten Kosmos, den gerechten, gnädigen und getreuen. Sie schließen sich inhaltlich recht gut an an v. 9, an das Bekenntnis seiner Unvergleichbarkeit. Auch die Beziehung auf die himmlischen Wesen, über die Jahwes Herrlichkeit und Macht weit hinausgeht, in v. 6. 9 (oder v. 6—9) findet in diesem Einschub eine zweckentsprechende Erweiterung. Bemerkenswert ist dann auch, daß in der letzten Verszeile (v. 15) wieder auf die moralischen Eigenschaften des Wesens und Regiments Jahwes übergeleitet und so der Anschluß wieder gefunden wird an den Text des ursprünglichen Psalms. In v. 15^b steht חסד und אמת genau so nebeneinander, wie ich vermutete, daß einst

(allerdings nicht ursprünglich) in v. 9[b] חסדיך und אמונתך nebeneinanderstanden. Ich glaube, in v. 15[b] eine Rechtfertigung dieser Vermutung erklicken zu dürfen. Daß endlich der Schluß von v. 15[b] in v. 16[b] einen Wiederhall findet, darauf mache ich auch hier schon aufmerksam; die Verschiedenheit des Inhalts der formell an einander anklingenden Ausdrücke soll hernach genügend betont werden. — Sachlich würde man allenfalls diese drei Strophen als ursprünglichen Bestandteil des Psalms begreifen können, wenngleich die Breite der Aussprache der in ihnen behandelten Gedanken gegenüber dem eigentlichen Thema des ursprünglichen Liedes etwas auffällig sein würde. Aber ihre rhythmische Form schließt unbedingt ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zum Psalm aus. Wir haben in ihnen ein besonders schönes Beispiel jenes lebhaften, fröhliche Siegesstimmung, die Freude zuversichtlicher Glaubensgewißheit malenden Rhythmus, der sich in das Schema (2 : 2) : (2 : 2) ergießt. Das ist aber nicht das Schema des ursprünglichen Psalms.

10. Statt בנשוא steht in 𝔐 בְּשׂוּא, aber das ist sicher verstümmelt.

14. 𝔐, auch 𝔊, עם גבורה, aber der Rhythmus lehrt, daß dies fehlerhaft sein muß. 𝔖 hat noch das Richtige. Es ist, wie oben vorgeschlagen, und nach Analogie von v. 12[a] zu lesen.

16. Dieser Vers schließt sich sachlich gut an die zweite Strophe v. 6. 9 an. Der allgemeine Gedanke, der in der dritten Strophe v. 16. 17 ausgesprochen wird, ist dieser: glücklich die, welche, unbetrübt durch widrige Erfahrung, auf Erden in den Lobpreis einstimmen können, der im Himmel droben Jahwe immerfort gesungen wird. Das sollte ja bei dem erwählten Volke der Fall sein, aber die Wirklichkeit verschließt ihm den Mund und läßt nur die angstvolle Frage zu, ob denn Jahwe nicht bald aufhören wolle, es mit seinem Zorne zu verfolgen.

העם ist aus rhythmischen Gründen als Zusatz zu tilgen. Vielleicht hat es jemand eingefügt, der andeuten wollte, daß es sich im letzten Grunde doch nur um „das Volk“ κατ. ἐξ., nämlich das Jahwevolk, handele, von dem all' das Weitere ausgesagt werden müsse. — Ob תרועה ursprünglich? Als Ausdruck für laute Freude, wie sie sich im Jauchzen Ausdruck verschafft, besonders auch für Jubelrufe, wie sie einem Könige entgegenschallen, kann es ja wohl auch hier verstanden werden, aber auffällig bleibt das Wort immerhin. — Was für Leute das sind, die hier glücklich gepriesen werden sollen, sagt der zweite Halbvers deutlicher. Es sind solche, die im Lichte des Angesichts Jahwes wandeln d. h. denen Jahwe sein Angesicht leuchten läßt, auf die er gnädig hinblickt, denen er die Güter seiner Gnade spendet. Es sind solche, die nie beschattet werden von den Wolken seines Zorns, nie in ihrem Herzen trübe gestimmt werden von Leid und Unheil, von Enttäuschung oder Verzweiflung. Zu ihnen gehört der Dichter aber gegenwärtig nicht, auch sein ganzes Volk nicht. Beachtet man dies, so ergibt sich, wie die Seligpreisung in dieser Strophe gemeint ist. Für den Dichter und sein Volk ist es ein Gegenstand der Sehnsucht, sich auch unter diese Glücklichgepriesenen rechnen zu dürfen, mehr aber auch nicht. Wann diese Sehnsucht erfüllt wird, ja, das ist eben die peinigende Frage, auf die schließlich der ganze Psalm hinausläuft, mit der er beendigt wird. — יהוה, von der Masora zum zweiten Halbvers gezogen, ist überhaupt überflüssig, erst recht aber, wenn v. 16 wieder in enge Beziehung zu v. 9 kommt. Rhythmisch muß es auch beanstandet werden.

17. 𝔐 כל היום, aber poetisch besser כל יום. — Im zweiten Halbvers fehlt eine Hebung. Das einfache ירומו genügte allenfalls im sachlichen Zusammenhang, aber rhythmisch ist's ungenügend. Ich schlage vor ירימו קולם zu lesen. Das empfiehlt sich wegen des rhythmisch schönen Anklangs an den ersten Halbvers, der dadurch gewonnen wird: קולם mit כל יום, auch in der Vokalfolge ירימו und יגילון. Es dürfte קולם durch Schreibfehler ausgefallen sein. — Nach meinem Gefühl liest sich der zweite Halbvers rhythmisch schöner, wenn das ו conj. am Anfang fehlt. Das Gleiche gilt auch von v. 18[b]. 19[b]. Das sei hier schon angemerkt.

18. עזמו, auch von 𝔊 bezeugt, kann nach dem Zusammenhang nicht richtig sein. Es ist mit 𝔖 עֻזֵּנוּ zu lesen. — Bei קַרְנֵינוּ ist die singularische Aussprache richtig; י ist zu tilgen.

19. Der erste Halbvers hat eine Hebung zu wenig. Der Fehler steckt gleich im Anfang. Da überall Jahwe direkt angeredet wird, so ist ליהוה (das voranstehende כי ist auch hier schwerlich ursprünglich) ernstlich zu beanstanden. Ich habe oben לְךָ יהוה vorgeschlagen. Das genügt allen Anforderungen des Zusammenhangs und des Rhythmus. Wenn im zweiten Halbverse in der Gottesbenennung von Jahwe nicht direkt geredet wird, so darf das um der ernsten Bedeutung derselben gerade im vorliegenden Zusammenhang willen nicht für ליהוה im Anfang geltend gemacht werden. Wohl mag sie zur Entstehung dieser den Rhythmus zerstörenden Lesart mitgewirkt haben. Aber sie verträgt sich mit dem die ganze Verszeile beherrschenden לְךָ am Anfang sehr gut, insofern sie sich gewissermaßen prädikativ neben das göttliche „Du" stellt und Jahwe daran erinnert, daß er als „Heiliger Israels" doch auch ein Interesse an Israel und seinem Könige haben müsse, ein Interesse, dessen Bezeugung man jetzt so schmerzlich vermißt.

Die vierte Strophe v. 18 f. leitet in feiner Weise zu dem über, was des Dichters Herz am tiefsten bewegt, worauf sein Psalm es besonders abgesehen hat. Sie bekennt in der ersten Verszeile, daß Israels Macht und Herrlichkeit lediglich von Jahwe und seinem Gnadenwillen abhängt. Sie bekennt in der zweiten Verszeile, daß auch der König, der seines Volkes Schild und Schirm sein sollte, Jahwe gehört, nur soviel ist und sein kann, als ihn Jahwe sein läßt. Auf die Zukunft gesehen, bedeutet diese Strophe also, alle nationalen und dynastischen Hoffnungen sind dem heiligen Gotte anheimgestellt. Es hofft das gläubige Volk zwar, von ganzem Herzen in den Jubel der Himmlischen über Jahwe, den allmächtigen, gnädigen und getreuen, einstimmen zu dürfen, aber vorläufig wird es daran gehindert durch die große Schmach, die seinen König bedeckt. Und das Bitterste dabei ist, daß Jahwe selbst es ist, der seinen Gesalbten so erniedrigt hat. Das kommt in v. 39 ff. zum Ausdruck. Das adversative ואתה v. 39 schließt sich eng an v. 18. 19 an. Doch darüber unten Weiteres.

*

20—38. Hier stehen wir vor einem umfangreichen Einschub, dessen Zweck nicht zweifelhaft sein kann. Die besondere Stellung Jahwes zum davidischen Königtum, über dessen Niederwerfung nachher so nachdrücklich geredet wird, soll durch die Erinnerung an seine eigenen Kundgebungen bei der Erhebung Davids vergegenwärtigt

werden. Die positiven Verheißungen geben zwar dem Glauben Anlaß, auch in den trübsten Verhältnissen die Hoffnung nicht aufzugeben; aber sie erklären auch die scharfe Wendung am Schluß des Psalms (v. 47. 50), wo denn all' das sei, das Jahwe verheißen? wie lange er noch warten wolle, das im Gericht niedergeworfene Königtum den Verheißungen gemäß wieder aufzurichten, es aus der Schmach, womit er selbst es hat bedecken lassen, zu erlösen und zu der Herrlichkeit zu führen, die er einst David zugesagt? Im allgemeinen haben wir hier eine poetische Paraphrase dessen, was wir 2. Sam. 7 (vgl. 1. Chron. 17) lesen. — Es ist wahrscheinlich, daß der Einschub zugleich Zitat ist. Eine Reihe von guten Strophen ist darin, die auch im großen und ganzen inhaltlich wohl zusammenhängen. Auch darf man wohl sagen, daß die erste Strophe (v. 20[b]. 21) einen guten Anfang einer Dichtung über die göttliche Begründung des Königtums Davids und die letzte Strophe (v. 36[a]. 37. 38[a]) einen guten Abschluß dieser Dichtung bietet. Aber es fehlt auch nicht an rhythmisch auffälligen Stücken in diesem Zusammenhang. Während in den regelrecht gebildeten Strophen das Schema 3 : 3 herrscht, finden sich auffällige Abweichungen davon zunächst in v. 22—26. Auch v. 25, der an sich diesem Schema entspricht, weicht doch in einem Punkte von den andern ab; der rhythmische Charakter seines Eingangs ist ein anderer (s. u.). Ebenso erregen v. 31—33 wegen ihrer rhythmischen Form Bedenken. Diese beiden Versgruppen für Erweiterungen des Liedzitates zu halten, dafür spricht auch der Umstand, daß man sie herausheben kann und trotzdem einen verhältnismäßig guten inhaltlichen Zusammenhang behält. Ich halte es endlich auch für sehr wahrscheinlich, daß die Strophe v. 4. 5 ursprünglich zu dem hier zitierten Liede gehört hat. Sie würde sich sachlich recht gut hinter v. 21 und vor v. 27 einfügen. Darüber nachher noch ein Wort. Sollte die Vermutung richtig sein, daß v. 22—26 und v. 31—33 Erweiterungen des zitierten Liedes bilden, so fragt sich, von wem diese Erweiterungen stammen mögen. Natürlich eine zweifelfreie Antwort ist auf diese Frage nicht möglich. Aber wir haben keinen Grund, an einen andern Mann zu denken, als an den, der den ursprünglichen Psalm durch die Zitate überhaupt zu erweitern das Bedürfnis hatte, also an den Bearbeiter des Psalms.

Diese große Erweiterung wird nun in bemerkenswerter Weise formell als Einschub gekennzeichnet. Zunächst geschieht dies am Anfang durch die prosaische Einführung v. 20[a]. Diesen durch und durch prosaischen Satz zu einem Bestandteil des Liedtextes selbst zu machen, dazu gehört m. E. doch einiger Mangel an Gefühl für das, was im Hebräischen poetisch möglich ist und was nicht. Ebenso ist durchaus prosaisch der das Ganze abschließende Satz v. 38[b] „und der Zeuge in den Wolken (d. i. im Himmel) ist zuverlässig“. Mit diesem

Sätzchen wird allerdings ausgesprochen, was in den ersten Strophen des ursprünglichen Psalms so nachdrücklich wie nur möglich ausgeführt ist, der Glaube an Jahwes unbedingte Treue und Zuverlässigkeit, der den Frommen die Kraft gibt, trotz allem immer noch an der messianischen Hoffnung festzuhalten. Das Sätzchen bekräftigt dies noch einmal und schafft damit dann einen wirkungsvollen Übergang zu v. 39 ff. Daß dies Sätzchen von dem Bearbeiter des ursprünglichen Psalms herstammt, das darf man vielleicht aus dem בשחק entnehmen, das uns an v. 7 erinnert, also auch an eine Erweiterung des ursprünglichen Liedes. Gewiß kann man die drei Worte auch als dreihebigen Halbvers lesen, aber wir werden nachher sehen, daß ein zwingender rhythmischer Grund das Sätzchen als Zusatz kennzeichnet. So ist also bei diesem umfangreichsten Einschub durch die beiden, ihn umrahmenden Bemerkungen uns eine willkommene Bestätigung unserer Beurteilung dieses Teils des überlieferten Liedes an die Hand gegeben worden.

20a. Es ist absolut kein Grund da, den Plural לחסידיך in Zweifel zu ziehen. Zwar ist handschriftlich auch der Singular לחסידך überliefert, aber die alten Textzeugen stimmen mit 𝔐 überein. Von David ist hernach in III p. die Rede, nicht in II p., wie man erwarten müßte, wenn לחסידך ursprünglich wäre und sich auf David beziehen sollte. Gewiß ist möglich, auch „in Bezug auf deinen Fr.“ zu übersetzen (Wellhausen), aber näher liegt doch die Übersetzung „zu d. Fr.“, und da würde man geschichtlich nur an den Propheten Nathan denken können (Duhm). Aber man darf das „Wir“ vorher v. 18. 19 nicht übersehen; ebenso auch nicht, daß hernach v. 39 ff. der Dichter im Namen des Volkes redet und bei Jahwe für Davids Haus eintritt. Die Verheißung an David hatte natürlich nicht bloß Interesse für David und seine Nachkommenschaft, sondern ebenso großes auch für das Volk im ganzen. Erst recht galt dies für die spätere Gemeinde, die ihre eigene Verherrlichung ja nur in engster ursächlicher Verknüpfung mit der Wiedererhebung des davidischen Königtums erhoffte und erhoffen konnte. Vom Standpunkt des Interpolators aus also war es daher wohl verständlich, wenn er die göttliche Verheißung an David hier so einleitete, wie es in v. 20a geschieht, als ein Wort des Bekenntnisses Jahwes zum Königtum Davids, das seinerzeit an das ganze Volk Israel gerichtet war und auf das sich die messianische Hoffnung des Volkes zu stützen vermochte, so, wie es in diesem Liede geschieht.

20b. 𝔐 שויתי עזר, so auch die Versionen, aber sicher Schreibfehler für נֵזֶר. Der Vorschlag, עֹז zu lesen, ist abzulehnen. נזר fügt sich allein in den inhaltlichen Zusammenhang der Strophe v. 20b. 21. Man beachte das chiastische Verhältnis der Halbverse in ihr. V. 21b spricht dann aber dafür, daß im ersten Halbverse der Strophe von etwas die Rede ist, das sachlich mit der Salbung zum Könige eng zusammengehört. Das aber ist die Krönung.

22. Das an der Spitze stehende אשר dürfte erst spät eingedrungen sein. 𝔖 kennt es nicht; ob 𝔊 es mit γὰρ (ἡ γὰρ χείρ μου) hat andeuten wollen, kann man auch nicht behaupten; γὰρ weist sonst auf כי. — Der zweite Halbvers ist so, wie er überliefert ist, nur zweihebig lesbar. Wir haben also dann eine Verszeile nach dem Schema 3 : 2, nicht 3 : 3, wie in der echten Strophe v. 20b. 21.

23. Diese Verszeile ist rhythmisch besonders bedenklich. Man muß, will man natürlich lesen, den ersten Halbvers wohl so betonen: לא ישׂיא אויב בו. Der Vers-

eingang ist dann aber rhythmisch anders geartet, wie z. B. in v. 22. Das Aufeinandertreffen der zwei Hochtonsilben ist freilich nicht gerade schön, läßt sich aber aus Gründen der Logik des Satzes verstehen. Den zweiten Halbvers liest man auch wohl am besten zweihebig: ובן עולה́ לא יענ́נו, da בן עולה als Begriffseinheit und darum auch als rhythmische Einheit angesehen werden muß, sonst könnte man freilich auch ובן́ עולה́ betonen. Indes, man braucht diese Verszeile nur vergleichend neben Verse wie v. 20^b und 21 zu stellen, um sich der recht wesentlichen Verschiedenheit ihres rhythmischen Charakters bewußt zu werden. Schwerlich sind sie von dem gleichen Verfasser.

24. Das ist an sich eine kraftvolle Verszeile, nur ist sie ungleichhebig (3 : 2), erweist sich also dadurch als nicht zu dem mit v. 20^b beginnenden Liede gehörig.

25. ו conj. im Anfang ist natürlich zu tilgen. Die Verszeile ist unzweifelhaft nach dem Schema 3 : 3 zu lesen. Aber der Verseingang ist rhythmisch wieder so wie in v. 23 geartet. Die ganze Verszeile ist demnach auch ebenso zu beurteilen. Hier kann man nun auch sagen, der Autor dieser Sätze verwerte für seine Arbeit Gedanken und Ausdruck aus dem ursprünglichen Psalm: zu אמונתי vgl. v. 2—9; zu חסדי ebenfalls v. 2 ff., dann auch v. 15; zum zweiten Halbvers vgl. v. 18^b.

26. Schema 3 : 2, also auch schwerlich anders zu beurteilen, wie die vorangehenden Verszeilen.

Alle Verszeilen von v. 22—26 beziehen sich inhaltlich auf die äußere Macht und Herrschaft Davids und seines Königtums. Jahwe werde, das hören wir hier, ihm zur Seite stehen und durch seinen Beistand alle seine Widersacher niederwerfen und ihm eine weitausgedehnte Herrschaft verleihen. Das erinnert an Ps. 18, auch an Ps. 72. Nehmen wir diese Verse heraus, so fehlen diese Gedankenreihen allerdings in dem eingefügten Liede in dieser Ausführlichkeit, nur im allgemeinen aber in echt poetischer Form begegnen wir ihnen in v. 27. 28. Diese Tatsache ist jedoch wohl geeignet, die wirkliche Ursprünglichkeit der Verse an dieser Stelle ernstlich in Frage zu stellen. Was nach ihrer Beseitigung übrigbleibt, ist dann auch viel mehr eine poetische Umschreibung der göttlichen Zusage an David, wie wir sie in 2 Sam. 7 lesen. Nun kommt dazu die auffallend abweichende rhythmische Form dieser Verse. Auf sie müssen wir aber nach allem, was wir bisher erkannt haben, sehr großes Gewicht legen. M. E. ist demnach der Schluß unbedingt gerechtfertigt, daß wir in v. 22—26 eine Erweiterung des Liedzitates durch den Zitierenden selbst vor uns haben.

27. Man wird zugeben, daß die jetzt in v. 4. 5 stehende Strophe, die dort nicht an der ihr gehörigen Stelle steht, inhaltlich sich vortrefflich an die Strophe v. 20^b. 21 anschließen würde. Hier würde sie berichten, daß Jahwe mit dem von ihm aus dem Volke erwählten David einen Bund geschlossen, und zugleich, was er ihm oder seiner Nachkommenschaft hinsichtlich der Dauer des Königtums zugeschworen hat. Daran schlösse sich dann ebensogut v. 27 f. an, die Charakteristik des persönlichen Verhältnisses, das zwischen Jahwe und David und seiner Nachkommenschaft bestehen soll.

Der erste Halbvers ist so, wie er überliefert ist, rhythmisch nicht tadelfrei. Auch wenn wir הוא weglassen, scheint יקראני nach der überlieferten Aussprache יִקְרָאֵנִי rhythmisch anders geartet zu sein, als wir sonst die Verseingänge in diesen Strophen finden. Aber schon einmal haben wir in einem solchen Fall die Frage aufgeworfen, ob wir beim rhythmischen Lesen wirklich die Gutturalis mit dem vollen Vokal aussprechen müssen, oder ob wir nicht vielmehr nach Analogie des starken Verbums (vgl. יִקְטְלֵנִי) das ר auch nur mit einem Sch^{e}wa, also = יִקְרְאֵנִי oder יִקְרַאֲנִי sprechen dürfen. Mir scheint nichts Entscheidendes hiergegen zu sprechen. Ist dem so, dann fällt das rhythmische Bedenken gegen den Verseingang fort. —

הוא ist wahrscheinlich in Erinnerung an 2 Sam. 7, 14 (1 Chron. 17, 13) beigefügt worden. Wenn wir (wofür aber auch keine der Versionen zeugen könnte) lesen dürften והוא, dann könnte der Halbvers auch so gelesen werden: והוא יקראני אבי אתה. Aber dabei verlöre אבי zu sehr den ihm gebührenden Nachdruck.

28. Allenfalls könnte אף אני rhythmisch bestehen bleiben, weil אני ja nur mit einem Vokalanstoß beginnt. Allerdings schreiben die Masoreten die Aussprache אַף אֲנִי vor. So gesprochen wäre dem rhythmischen Charakter des Verseingangs auch genug getan. Aber lassen wir הוא in v. 27 fallen, dann tilgen wir besser auch אף. Der Vers verliert inhaltlich dadurch nicht.

29. 30. Der Eingang dieser beiden Verszeilen ist wohl als unbedenklich zu betrachten. In לְעוֹלָם und dem rhythmisch genau gleichen וְשַׂמְתִּי ist das, was der Hochtonsilbe vorangeht, auch wohl nur als eine vollgewichtige Silbe anzusehen. Auffällig aber ist, daß in dieser Strophe die gleichen Gedanken ausgesprochen werden, die in den beiden letzten Strophen dieses Liedzitates v. 34—38 uns wieder begegnen. Natürlich kann das nicht ohne weiteres gegen die ursprüngliche Zugehörigkeit der einen oder der anderen Strophe zu diesem Liede geltend gemacht werden. Vgl. dazu unten die Schlußbemerkung nach v. 38. Bedenklich aber sind wieder die drei folgenden Verszeilen, wenigstens in der überlieferten Gestalt.

31—33. Vor allem spricht auch bei diesen drei Verszeilen die rhythmische Gestalt dafür, daß sie in das Liedzitat eingearbeitet sind. Die zweiten Halbverse sind, wie bei v. 22—24. 26, zweihebig; bei v. 32 kann auch der erste Halbvers kaum anders als zweihebig gelesen werden. Auch der Verseingang ist bei allen drei Versen rhythmisch sehr wesentlich verschieden von dem bei den echten Verszeilen dieses Liedes. Der Aufstieg ist wenigstens in v. 32 drei Silben, in v. 31 und v. 33 (wenn ו festgehalten wird) zwei Silben breit. Nach der formalen Seite kann also m. E. kein Zweifel daran bestehen, daß wir in diesen Verszeilen einer Interpolation gegenüberstehen. — Auch sachlich ist die Einfügung dieser Sätze wohl zu verstehen. In den vorhergehenden echten Strophen des Liedzitats (v. 4. 5; v. 29. 30), ebenso hernach (v. 34—38) ist nachdrücklich und wiederholt von der Verheißung ewigen Bestandes auch für Davids זרע die Rede. Gegenwärtig d. h. zur Zeit als der Bearbeiter den ursprünglichen Psalm erweiterte, lag diese Nachkommenschaft aber immer noch am Boden und in Schmach und Schande. Da mochte der Bearbeiter wohl eine Berücksichtigung jenes Worts in der Weissagung Nathans vermissen, das die Möglichkeit einer Verirrung der Nachkommen Davids und einer Züchtigung derselben für ihre Verschuldung in Aussicht nahm, aber zugleich verhieß, Jahwe werde diese Züchtigung doch mit gnädigem Maß vollziehen, jedenfalls nicht einen völligen Untergang der Daviddynastie herbeiführen (vgl. 2 Sam. 7, 14^{b}; übrigens fehlt merkwürdigerweise dieser Satz in 1 Chron. 17, 13, ein Umstand, der vielleicht kritische Beachtung verdient, weil das zitierte Lied in seinem ursprünglichen Bestand der Chronikstelle entspricht). V. 33 ist ja fast wörtlich aus 2 Sam. 7, 14^{b} entnommen, nur steht dort נִגְעֵי אָדָם, und setzten wir das hier ein, so würde dieser eine zweite Halbvers auch drei Hebungen erhalten. Auch die folgende Verszeile (v. 34) muß lebhaft an 2 Sam. 7 erinnern, denn dort folgt ihr Inhalt ebenso unmittelbar auf das, was wir hier v. 33 lesen. — Ist also wohl begreiflich, warum diese drei Verszeilen eingefügt wurden, so entscheidet für ihren Interpolationscharakter allerdings die abweichende rhythmische Form. Heben wir die Verse heraus, so vermissen wir im Zusammenhang des zitierten Liedes nichts; v. 34ff. schließen sich ebensogut und eng an v. 29. 30 wie an v. 31—33 an.

34. Statt אפיר ist natürlich nach 1 Chron. 17, 13, vgl. 2 Sam. 7, 15, אָסִיר zu lesen. Der erste Halbvers stammt wörtlich aus 1 Chron.

35. 𝔐 לא אחלל, aber nach 𝔊 (οὐδὲ) und 𝔖 וְלֹא; das ist auch des Rhythmus wegen besser.

36. Das Sätzchen אם לד' אכ' ist Zusatz. Es kann schon aus rhythmischen Gründen (nur zwei Hebungen) nicht ursprünglich sein. Inhaltlich wiederholt es auch nur, was schon v. 34^b gesagt ist. Beachtet man ferner, daß v. 37^b und 38^a sich inhaltlich als eng zusammengehörig erweisen, also die beiden parallelen Halbverse einer Verszeile bilden, so ergibt sich erst recht, daß v. 36^b ausgeschaltet werden muß. Dieselbe Tatsache weist dann auch v. 38^b an den Rand.

38. 𝔐 עולם, aber (wohl mit Versionen) das gewöhnliche לע' herzustellen, wie oben v. 3^b. — Zu ועד וג' s. die Ausführungen oben.

Nun noch ein Schlußwort zu der großen, selbst wieder erweiterten Interpolation. Scheiden wir v. 22—26 und v. 31—33 aus und fügen dann die Strophe v. 4. 5 als zweite Strophe in das interpolierte Lied hinter v. 21 und vor v. 27 ein, so ergibt sich, daß dies Lied sechs Strophen umfaßt. Der Inhalt dieser Strophen läßt die Annahme zu, daß das Lied in seinem ursprünglichen Umfang erhalten ist. Man vermißt vor v. 20^b. 21 nicht unbedingt etwas. Es könnte das Lied ganz gut mit dieser Strophe begonnen haben. Ebenso kann die sechste Strophe v. 36^a. 37. 38^a auch ursprünglich die letzte gewesen sein. Die Gedankenentwicklung kommt hier wirklich zu einem kraftvollen und befriedigenden Abschluß. — Sieht man nun auf den inhaltlichen Aufbau des Liedes, so darf man es in zwei Hälften scheiden. Die ersten drei Strophen schließen sich inhaltlich enger zu einer größeren strophischen Einheit zusammen, ebenso die letzten drei. Das Ganze ist ein Davidslied, eine poetische Paraphrase dessen, was wir 2 Sam. 7 (1 Chron. 17) lesen. Die ersten drei Strophen handeln vornehmlich von der göttlichen Berufung und Erhebung Davids, von dem Verheißungsbunde und dem darin begründeten engen persönlichen Verhältnisse, dessen Jahwe David und in ihm seine Dynastie gewürdigt hat. Die letzten drei Strophen bestätigen mit immer wieder erneutem Nachdruck die Zuverlässigkeit der göttlichen Zusagen an David, Jahwes Treue, deren sich auch Davids Same in alle Ewigkeit versichert wissen soll. Die beiden Hälften dieses schönen Liedes behandeln also im Grunde die beiden Themata, die in dem ursprünglichen, durch die Einschübe jetzt erweiterten Liede gleich im Anfang durch die beiden bedeutsamen Begriffe חסדים und אמונה Jahwes angedeutet sind. Sachlich mußte es also recht nahe liegen, dies Lied in das andre einzuschalten. Sicher aber dürfen wir annehmen, daß das eingeschobene Lied vorher selbständige Existenz gehabt hat. Dafür spricht ja besonders der Umstand, daß der Interpolator das Bedürfnis fühlte, auch ihm noch eine Erweiterung an zwei Stellen einzufügen. Wir besitzen also dann in dem überlieferten Ps. 89 anstatt eines Davidliedes messianischer Hoffnung, vielmehr deren zwei. Unsere Kritik hat demnach den Schatz unserer Psalmenpoesie nicht verkümmert, sondern vergrößert.

39. Mit dieser Verszeile treten wir nun wieder in den Zusammenhang des ursprünglichen Psalms ein. Das adversative ואתה schließt sich jedenfalls ebenso nachdrücklich an die Strophe v. 18. 19 an wie an den Ausgang des interpolierten Liedes. Jene Strophe sagt, der Dichter wie alle gläubigen Glieder des Volkes wüßten wohl und bekännten gern, daß Israels Herrlichkeit und Macht, aber auch seines Königs Kraft und Herrschaft abhängig sei von Jahwes, des Heiligen, Gnadenwillen. Und hier in v. 39 heißt es nun, dennoch habe Jahwe seinen Gesalbten der Erniedrigung und der Schmach preisgegeben. Das adversative ואתה erinnert dann lebhaft an das nachdrückliche אתה in v. 18 und das ebenso nachdrückliche לך in v. 19. Eben darum halte ich diese Lesart auch für richtig, wie sie denn auch von allen alten Zeugen vertreten wird. Ich glaube nicht, daß es aus ועתה verschrieben ist, und nach unserer Beurteilung von v. 20—38 kann man nicht mehr sagen (Duhm), daß die Betonung des „Du" in v. 39 durch nichts motiviert sei, während ועתה sich dem אז in dem gar nicht zum Liede gehörigen prosaischen v. 20ª gegensätzlich anschließe. — Der zweite Halbvers lautet in 𝔐: התעברת עם משיחך; 𝔊 bietet: ἀνεβάλου τὸν χριστόν σου, was schwerlich genau jener Lesart gleichzustellen ist. Die masoretische Lesart macht sprachliche Schwierigkeiten — wenigstens ist עם sehr auffällig, aber auch rhythmisch ist ihre Art nicht der sonst in den echten Versen dieses Psalms begegnenden gleich. 𝔖 dürfte mit der oben gebotenen Gestalt des Textes im Rechte sein. Die überlieferte läßt sich allenfalls als Verderbnis aus dieser Textgestalt paläographisch begreifen. Zu der Redewendung vgl. Ps. 132, 10, sonst 1 Reg. 2, 20.

40. Ob נארתה richtig überliefert ist? Die Deutung des Worts macht Schwierigkeiten. 𝔊 übersetzt: κατέστρεψας. Dabei könnte man an הָפַכְתָּ denken. Mir scheint in der Tat eine diesem Worte ähnliche Verbalform dort gestanden zu haben, nämlich הֵפַרְתָּ (zu dieser ungewöhnlichen Form vgl. 2 Sam. 15, 34) oder הֵפַרֹתָ zu sprechen. Eine Verderbnis von הפ in נא ist paläographisch ohne Mühe begreiflich. Sollte das nicht das Richtige treffen, so würde ich vorschlagen נִאַצְתָּ. Das würde auch nicht übel in den Zusammenhang passen.

41. 𝔐 גדרתיו; in dem fast wörtlich gleichgearteten Verse Ps. 80, 13 so, wie im Text angegeben. Sachlich ist an sich die Lesart gleichgültig, aber rhythmisch nicht. In גדריו gewinnen wir in der Schlußsilbe einen schönen Zusammenklang mit dem Schluß von מבצריו im zweiten Halbverse.

42. Ist כל ursprünglich, wofür 80, 13 spricht, dann ist so zu lesen: כל עֹבְרֵי דֶרֶךְ.

44. 𝔐 beginnt אף תשיב צור. Die Korrektur von צור in אָחוֹר (Graetz) halte ich für eine glückliche. Der Anfang des Satzes ist aber auch nicht ursprünglich. Überall wird in diesen Strophen (seit v. 39) mit Perfekten über das berichtet, was Jahwe der Daviddynastie hat zustoßen lassen, und da ist es sehr unwahrscheinlich, daß in diesem einen Falle davon abgewichen sei. Einen Grund kann man jedenfalls dafür nicht erkennen. M. E. ist zu lesen wie im Texte vorgeschlagen. ת ist durch Schreibversehen verloren gegangen und da lag es allerdings sehr nahe, השיב in תשיב umzuwandeln. אף ist auch unpoetischer jüngerer Zusatz.

45. 𝔐 השבת מטהרו, aber es fehlt eine Hebung im Halbvers, außerdem ist der Satz sachlich unerträglich. Die in den Text aufgenommene Emendation (Baethgen) paßt sehr gut und aus ihr ist auch die überlieferte Lesart leicht erklärlich.

47. Dieser Satz fast genau = Ps. 79, 5. Hier aber ist des Rhythmus wegen לנצח zu tilgen.

48. 49. Diese beiden Verse sind der Form nach eher Prosa als Poesie. Das Motiv zu ihrer Einfügung — es kann sich nur um eine Interpolation handeln — ist genau dasselbe, wie bei den Versen verwandten Inhalts in Ps. 88, 11ff. Es soll Jahwe zum Bewußtsein gebracht werden, daß er nicht zu lange warten darf mit der Erfüllung seiner Gnadenverheißungen. Die Menschen müssen eben sterben, und

sind sie dahingegangen, so hat es für sie keinen Wert mehr, wenn er die Sehnsucht, die bei Lebzeiten ihre Herzen erfüllte, alsdann noch erfüllen will. Viel kräftiger schließt sich v. 50 unmittelbar an v. 47 an.

48. 𝔐 זכר אני (𝔖 זָכְרֵנִי), aber wohl nach v. 51 zu korrigieren.

50. הראשנים stört den Rhythmus, hat im Liede auch keinen rechten Sinn.

Mit v. 50 kommt der ursprüngliche Psalm zu seinem Abschluß. Was jetzt noch darauf folgt, läßt sich sofort schon an der rhythmischen Form als Zusatz erkennen.

51. 52. Die Verse sind nach dem Schema (2 : 2) : (2 : 2) zu lesen, verlassen also den Rhythmus des ursprünglichen Psalms. Das zweimalige אשר in v. 52 ist auch nicht gerade Merkmal eines originellen Dichters. Die Verse sind aber insofern wichtig, als sie sichtlich die besonders trübe Lage der jüdischen Volksgemeinde erkennen lassen, aus der heraus der Bearbeiter und Erweiterer des ursprünglichen Psalms seine Arbeit tat.

51. 𝔖 liest עַבְדְּךָ; dafür könnte das folgende singularische „Ich“ (שְׂאֵתִי) sprechen. Allerdings läse man doch wohl besser שאתו בחיקו. Aber 𝔊 hat wie 𝔐 Plural. Irgend etwas ist allerdings in Unordnung. Halten wir es mit der überlieferten Lesart עבדיך — und nach dem ganzen Tenor des Gesamtpsalms scheint mir dafür viel zu sprechen —, so ist anzunehmen, daß das Suff. I sing. in den folgenden Worten fehlerhaft ist; I plur. wäre besser. Das Schicksal des Königs ist ja eng verknüpft mit dem des Volks überhaupt. Wiedererhebung und Verherrlichung des einen zieht die des andern auch nach sich. Man hat also, auch wenn hier Jahwes עבדים und der משיח Jahwes nebeneinanderstehen, damit noch lange keinen Grund zu dem Schluß, es werde hier die messianische Hoffnung und Verheißung auf das Volk übertragen. Dieser Schluß schlüge dem ganzen Psalm vorher ins Gesicht. — Am Ende der Verszeile ist überliefert כל רבים עמים. Das ist ganz unverständlich. 𝔖 und 𝔗 bieten noch die richtige, in den Text aufgenommene Lesart.

*

Psalm XCIX.

Dieser Psalm besteht aus zwei Strophen mit einem Kehrvers. Beide Strophen haben eine starke Erweiterung erfahren. Sorgfältige Beachtung des Rhythmus läßt keinen Zweifel, wo wir nicht ursprünglich zum Liede gehörigen Sätzen gegenüberstehen. — Das rhythmische Schema der beiden Zweizeiler ist das lebhafte, glaubensfreudiger, triumphierender Stimmung Ausdruck gebende Schema 4 : 4 oder richtiger (2 : 2) : (2 : 2). Der Kehrvers dagegen gehört zu den trikolischen Verszeilen und ist nach dem Schema 3 : 3 : 2 gestaltet. Dabei gibt ihm noch besondere Kraft die Tatsache, daß im dritten Kolon die beiden Hochtonsilben unmittelbar aufeinanderfolgen und nur durch eine Sprechpause auseinandergehalten werden.

Nun ist folgende Eigenart des Psalms besonders beachtenswert, um so mehr, als sie auf seine liturgische Verwertung Licht zu werfen scheint. Die erste Verszeile jedes Zweizeilers redet von Jahwe in dritter Person und spricht einerseits von dem Königtum Jahwes und seiner Einwirkung auf die Heidenwelt, anderseits von seiner Offen-

barung an sein Volk und dem Gehorsam, den es ihr entgegenbrachte. Die zweite Verszeile dagegen spricht in direkter Anrede an Jahwe im ersten Zweizeiler von dem Recht und der Gerechtigkeit, denen Jahwe in seinem Volke eine feste Stätte bereitet hat, im zweiten Zweizeiler von der vergebenden Gnade, mit der er sein Volk erhört und es von der Last seiner Verschuldung befreit hat. Im Kehrvers endlich wird eine Mehrheit, natürlich sind's wenigstens in erster Linie die Glieder der Gemeinde, aufgefordert, Jahwe, Israels Gott, zu preisen, ihn anzubeten und wohl zu Herzen zu nehmen, daß er der Heilige ist und sich in alledem, worauf der Psalm hindeutet, als heilig erwiesen hat.

Vielleicht irren wir nicht, wenn wir diese formale Verschiedenheit innerhalb der Strophen und zwischen ihnen und dem Kehrverse als Andeutung auffassen, daß die einzelnen Verszeilen bei dem liturgischen Gebrauch des Psalms auf verschiedene Personen verteilt wurden. Mir scheint die erste Verszeile der beiden Strophen wohl dem fungierenden Priester oder Leviten zugeteilt werden zu müssen, dagegen die zweite der Gemeinde oder dem sie vertretenden Chore. Dem Rezitativ des leitenden Priesters oder Leviten antwortet das direkte Bekenntnis der Gemeinde oder des Chores zu all' dem Guten und Großen, was man von Jahwe empfangen zu haben wußte. Den Kehrvers dürfen wir vielleicht als von allen miteinander gesungen denken, als eine von allen Gläubigen ausgehende und an alle sich richtende Aufforderung ansehen, sich dankbar anbetend vor dem heiligen Gotte niederzuwerfen. — Natürlich ist das alles nur subjektive Vermutung. Es kann das Lied liturgisch auch anders gebraucht worden sein.

1. 𝔐 תנוט, aber das ist ἁπ. λεγ. und sehr wahrscheinlich nur Korruption aus תמוט, das in Verbindung mit ארץ dem Sprachgebrauch entspricht und hier trefflich paßt. — ארץ ohne Artikel poetisch jedenfalls besser.

2. Dieser Satz ist inhaltlich recht matt. Er soll offenbar dem in v. 1 als ganz selbstverständlich vorausgesetzten Gedanken, daß Jahwe, obwohl er Israels Gott ist, doch auch der Heiden Gott sei, noch besonders aussprechen. Rhythmisch angesehen ist der Satz nicht besonders schön, jedenfalls hat er mit dem Schema der echten Verse nichts gemein.

3. $𝔊^{B}$ (nicht $𝔊^{ℵ A\ al}$) hat noch πάντες (כֻּלָּם?) als Subjekt zum Verbum gefügt. Es ist aber zweifelhaft, ob das in der 𝔊 zugrunde liegenden Textgestalt vorhanden war. Auch hier wird man wohl an die „Völker" als Subjekt zu יודו denken müssen. Ein wirklicher Vers ist das nicht, auch wenn man die Worte formell oder, ich sage besser, mechanisch allenfalls nach einem Schema (3 : 3 oder 3 : 2) zu lesen vermag. Die Prädikate גדול וג' greifen außerdem recht prosaisch zurück auf v. 2 und vorwärts auf v. 5 hinüber. Wer die echten Verse gelesen hat, wird nicht in Versuchung kommen, diesen Satz für ursprünglich im Liede zu halten.

4ª. Auch diese Worte lassen sich in dem rhythmischen Bau des Ganzen nicht unterbringen. Sie fehlen in $𝔊^{ℵ}$, allerdings nicht in anderen Handschriften. Der Anfang des Satzes ist rhythmisch in Widerspruch mit den echten Versen; in 𝔖 fehlt ו, dann fällt das noch stärker in die Augen. Wahrscheinlich gehören diese Worte

teilweise noch zum vorhergehenden Satze. משפט אהב leitet dann zum folgenden über. Liest man v. 4^b so, wie ich die Verszeile im Texte biete, so wird man kaum in Abrede stellen, daß das ihre ursprüngliche Gestalt gewesen sein dürfte. Das nachdrückliche אתה mit dem Prädikat eng verbunden im Anfang und am Ende der Verszeile und in der Mitte auch in schönem Wechsel der Stellung der entsprechenden Worte die Objekte dazu: diese rhythmische Gliederung der Verszeile spricht ohne weiteres für ihre Ursprünglichkeit. — In 𝔐 steht hinter כוננת: מֵישָׁרִים und dann folgt משפט וצ׳. Gewiß paßt מיש׳ recht gut in den Zusammenhang, aber, sobald man den Rhythmus der Verszeile kennt und beachtet, erkennt man sofort, daß der überlieferte Text nicht wohl richtig sein kann. Der Parallelismus legt dann auch die Emendation sehr nahe, die ich in den Text aufgenommen habe.

5. Einige Handschriften 𝔊's setzen auch hier כי vor קדוש voraus, wie wir es in v. 9 lesen. Aber mir scheint die masoretische Lesart ohne כי kräftiger zu sein; natürlich ist dann auch in v. 9 כי zu unterdrücken.

6. 𝔖 liest am Ende statt והוא יע׳ nur וַיַּעֲנֵם. — Das ist ein in sich geschlossener Satz. קראים אל יהוה ist Prädikat zu dem doppelten breiten Subjekt vorher. Poetisch ist er nicht, auch wenn man formell recht gut die beiden Teile des Subjekts (bis שמו) je mit drei Hebungen und den Prädikatsatz und den letzten Satz (in masoretischer Gestalt) je mit zwei Hebungen lesen kann; nach 𝔖 würden diese beiden zusammen auch drei Hebungen bieten. Der Vers ist eine Glosse zur folgenden Strophe und sichtlich durch den Anfang von v. 7 herbeigeführt.

7. 𝔐 schreibt נתן־למו und ermöglicht so, auch וחק im Vers festzuhalten. Aber wohlklingend ist das nicht. Wir vermissen nichts, wenn וחק fehlt. Wir gewinnen aber einen wohllautenderen Ausklang der Verszeile, wenn wir נתׄן למׄו lesen können. Die Einfügung eines וחק ist bei der Häufigkeit gerade dieses Worts für Gesetz neben עדתיו, das ja eigentlich „seine Zeugnisse" bedeutet, leicht begreiflich. Ja, möglicherweise ist's sogar nur eine lexikalische Glosse, die dem Leser sagen soll, עדת׳ sei hier vom „Gesetz" und nicht etwa auch von prophetischen Zeugnissen Gottes gemeint.

8. Der zweite Halbvers hat sichtlich starke Störung erlitten. Das erste Glied heißt in der Überlieferung: אֵל נֹשֵׂא הָיִיתָ לָהֶם. Aber das ist doch recht umständliche Prosa, ja, schwerlich würde man sich normalerweise in Prosa so ausdrücken. Mit Rücksicht auf das letzte Glied der Verszeile und auf die Gestalt des Verbums vorher habe ich den Text vermutungsweise emendiert. Ob ich das Richtige getroffen, weiß ich nicht. Jedenfalls aber fügt sich der Satz so trefflich in den Zusammenhang ein. — 𝔐, auch die Versionen, liest dann weiter וְנֹקֵם. Aber das ist ebenfalls schwerlich ursprüngliche Lesart. Ich habe auch hier vermutungsweise eine Korrektur vorgenommen. Allerdings ist die Verbindung von נקית mit עלילותם bedenklich. Vielleicht können wir die Elemente der sicher nicht ursprünglichen Präposition על verwerten und so lesen: נִקִּיתָם מֵעֲלִילֹ׳. Das wäre im Zusammenhang gut und sprachlich ohne jeden Anstoß. Da sichtlich der ursprüngliche Wortlaut des Halbverses in Unordnung geraten ist, so stände jedenfalls prinzipiell dieser immerhin starken Änderung des überlieferten Wortlauts nichts im Wege. Ich wage aber doch nicht, mehr als geschehen in den Text aufzunehmen.

9. Hier hat die Überlieferung statt להדם ר׳ vielmehr לְהַר קָדְשׁוֹ. Rhythmisch wäre das ja auch gut, aber es ist nicht wahrscheinlich, daß der Wortlaut des Kehrverses hier von dem in v. 5 ursprünglich verschieden war. Außerdem läßt sich paläographisch die Entstehung des להר קד׳ aus להדם ר׳ auch recht gut begreifen. Dazu beachte man auch, daß diese Worte in der handschriftlichen Überlieferung in ältester Gestalt wohl ebenso nahe an der verderbten Stelle des v. 8 gestanden haben, wie in dem von mir gebotenen Texte, daß also die dort eingetretene arge Verderbnis auf sie übergegriffen haben mag. להר קדשו aus den undeutlich gewordenen Schrift-

zügen herauszulesen mochte dann einem Abschreiber jüngerer Zeiten, vielleicht in einem Orte außerhalb der heiligen Stadt, nahegelegt sein durch die Gewohnheit, sich bei dem Gebet nach dem heiligen Berge hinzuwenden. — Zu כי vergleiche oben v. 5. — Hinter קדוש finden wir hier im überlieferten Texte יהוה אלהינו. Aber das ist sicher auch nicht ursprünglich. Man wird auch hier genau so wie v. 5 lesen müssen. Vielleicht war hier zunächst irrtümlich הוא zu יהוה geworden, und dann lag es nicht fern, aus v. 8 auch noch das gerade hier am Ende besonders nachdruckvoll wirkende אלהינו hinzuzufügen. Dazu konnte auch der Umstand mitwirken, daß im Anfang des Liedes Jahwe mit den „Völkern" in Beziehung gesetzt war.

*

Psalm CVII.

Hier stehen wir wieder vor einem höchst kunstvollen Liede, zugleich auch vor einem Liede mit ungewöhnlich umfangreichen Erweiterungen. Diese Tatsache ist auch sonst schon erkannt worden (Duhm hält v. 3. 11. 24. 26. 27. 30 und 33 ff. für zugesetzt), aber erst die richtige Einsicht in den wirklichen Bau des ursprünglichen Liedes hat es mir ermöglicht, auch die Erweiterungen genauer zu begrenzen. Ich bin auch der guten Zuversicht, daß, wer sich in die von mir herausgehobene Gestalt des Liedes in ihrer inhaltlichen und formalen Gliederung sorgfältig hineingedacht hat, meine Ausscheidung der Erweiterungen als richtig anerkennen wird.

Wir haben in diesem Psalm wieder zwei Kehrverse. Die Art, wie dieselben in den strophischen Aufbau eingegliedert sind, macht das Lied zu einem besonders kunstvollen. Sie fügen sich überall in die Gedankenentwicklung ohne Mühe ein, und an keiner Stelle hat man, wenn man die Verse mit rechter Unbefangenheit liest, den Eindruck der Gezwungenheit oder Künstelei. — Die erste Strophe v. 1. 2 bildet die Einleitung zu dem eigentlichen Psalm. Sie enthält die Aufforderung an die von Jahwe Erlösten zum Lobpreise ihres Gottes, weil er sie aus allerlei Not erlöst hat. Im folgenden Liede wird dann von besonderen Nöten erzählt, aus denen sie auf ihr Gebet hin von Jahwe erlöst wurden, so daß sie Ursache haben, Jahwes wunderbare Gnadenhilfe dankbar zu preisen. — Das eigentliche Lied beginnt mit v. 4 und besteht aus vier Doppelstrophen. Die zweiten Verszeilen der zusammengehörigen beiden Zweizeiler sind Kehrverse. Sie wiederholen sich also in allen Doppelstrophen an derselben Stelle und sicher ursprünglich auch in völlig gleicher Gestalt. Die ersten Verszeilen in den Strophenpaaren entsprechen sich inhaltlich genau, allerdings ist die Fassung des Inhalts der die zweite Strophe einleitenden Verszeile durch den vorausgehenden Kehrvers wesentlich bedingt. Der Gedankenfortschritt im Liede liegt in diesen ersten Verszeilen. Im zweiten, jede Doppelstrophe abschließenden Kehrvers klingt dann immer die

Aufforderung zum Lobpreis Jahwes wieder, die in der das Ganze einleitenden Strophe an die von Jahwe Erlösten erging. Das ihn beginnende יודו ist ein deutlicher Wiederhall des הדו in v. 1 und insbesondere auch des יאמרו in v. 2. — Ob auch hier bei der liturgischen Verwertung des Liedes die Kehrverse von anderem Munde rezitiert oder gesungen wurden, als die andern Verse, lasse ich dahingestellt.

Das rhythmische Schema ist nicht zweifelhaft. Es ist 3 : 2. Die Verseingänge haben eine Silbe vor dem ersten Hochton. An zwei Stellen findet sich eine Abweichung davon, aber dort können wir durch einfache Korrektur dem Gesetz Genüge tun. — In den Erweiterungen finden sich verhältnismäßig häufig gleichhebige Verszeilen. Aber die wenig gute rhythmische Gestalt sehr vieler dieser Verse bezeugt, daß sie schwerlich das ursprüngliche Erzeugnis eines wirklichen Dichters sind. Dazu kommt bei manchen Sätzen auch die deutliche Entlehnung aus literarischer Erinnerung, die teilweise auch für uns noch feststellbar ist. Die starke Abhängigkeit von Deut.-Jesaja und Hiob ist unverkennbar.

2. אשר ist natürlich nicht ursprünglich.

3. Daß das kein Vers ist und nur eine allerdings gänzlich den Inhalt des Liedes verkennende Glosse zu dem ist, was v. 2 sagt, bedarf wohl keines weiteren Beweises. — Wahrscheinlich ist am Ende statt מים, das nur den „Westen" bezeichnen kann, מִיָּמִין = „Süden" zu lesen. ממערב redet ja schon vom Westen.

4. Das zweite Wort lautet in der Überlieferung במדבר. Aber schwerlich sind die beiden Worte für Wüste nebeneinander ursprünglich. Jedenfalls widerspricht das auch dem Charakter poetischer Diktion. Ich habe nach Ps. 68, 8[b] בְּצַעְדְּךָ statt במדבר eingesetzt. Dort folgt darauf auch בישימון. Jedenfalls gibt das auch hier einen guten Sinn. — דרך עיר, jedenfalls so (mit 𝔊[A al]𝔖) gegen 𝔐 zu verbinden, ist rhythmisch störend und dürfte von jemand hinzugefügt sein, der als den wirklichen Ruheort, dem die Irrenden zustrebten, die Gottesstadt betrachtete. Im ursprünglichen Verse ist מושב vollkommen ausreichend. — Man beachte in der von uns festgestellten Form der Verszeile die starken lautlichen Anklänge. Neben anderen Lauten findet auch צ in בצעדם einen Widerhall im zweiten Halbverse, in מצאו. Auch dies kann für die Emendation sprechen.

5. Das ist kein Vers. Inhaltlich erkennt man den Satz auch sofort als Ausmalung des Zustandes der in der Wüste Umherirrenden, der in v. 4 natürlich für jeden denkenden Leser ohne weiteres vorausgesetzt wird.

6. 𝔐 ויצע', aber 𝔖 mit Recht ohne ו. Grammatisch wird dadurch freilich nichts geändert. Ich mache auf das vierfache צ in der Verszeile aufmerksam; dazu steht es zweimal in naher Verbindung mit dem starken ק. Diese sicher beabsichtigten lautlichen Verhältnisse entscheiden dann auch gegen das ז (יזעקו), das hernach in diesem Kehrverse (v. 13. 19) vorkommt; es muß überall צ dafür hergestellt werden. — Ebenso beweist dieser Umstand auch für die Ursprünglichkeit von יצילם. Man muß auch dies an Stelle der hernach zu lesenden Worte יושיעם (v. 13. 19) und יוציאם (v. 28) wieder einsetzen, obwohl sachlich diese natürlich ebensogut passen. — 𝔐 liest endlich ממצוקותיהם. Das Wort ist zu lang, um unter einen Hochton fallen zu können. Man müßte den Gegenton auch zum Hochton erheben, also das Wort mit zwei Hochtonsilben und den Halbvers dreihebig lesen. Das würde aber diesen Kehrvers rhythmisch abweichen lassen von der strophisch dazugehörigen Verszeile

v. 4. Allerdings verdient Beachtung, daß man auch den zweiten Halbvers des zweiten Kehrverses dreihebig lesen kann, indem man לִבְנֵי אָדָם betont. Es wäre also denkbar, daß wirklich der Dichter die Kehrverse rhythmisch verschieden gestaltet hätte gegenüber den anderen Versen. Aber für wahrscheinlich halte ich es nicht. Mir scheint vielmehr die breite, überaus volltönende Form des überlieferten Textes späterer Hand zuzugehören (vgl. dazu Ges.-Kautzsch, Gramm.[27] § 91 n). Nichts steht im Wege מִמְּצוּקוֹתָם zu lesen, und geschieht das, so führen nur drei vollwichtige Silben zum ersten Hochton des Halbverses hinauf, wie es die rhythmischen Gesetze zulassen.

7. 𝔐 וידריכם; 𝔖 richtig nur 'יד. Aber die überlieferte Aussprache widerspricht dem rhythmischen Charakter des Verseingangs in diesem Liede. Der Aufstieg zum ersten Hochton umfaßt zwei Silben. Hier können wir durch eine sonst auch belegbare Änderung der Aussprache helfen. Wir lesen יַדְרְכֵם mit Verflüchtigung des î; vgl. dazu Ges.-Kautzsch, Gramm.[27] § 53 n und unsere Bemerkung oben S. 44. — עיר ist auch hier zu tilgen. Vorher lies לָלֶכֶת um des Wohllautes des Halbverses willen.

9. Dieser Vers stammt, wie man sicher annehmen darf, von der gleichen Hand, die v. 5 einfügte. In allen Teilen entspricht sein Inhalt dem jenes Zusatzes. Dem Autor dieser Einschübe lag eben besonders am Herzen, auf den Hunger und Durst und ihre bösen, die innerste Lebenskraft lähmenden Wirkungen hinzuweisen, die den in der wasserlosen Wüste Umherirrenden drohten und vor denen sie Jahwes Gnade bewahrte. Schwerlich irren wir, wenn wir annehmen, daß damit an die Speise und Trank spendenden Wunder während des Wüstenzuges in mosaischer Zeit erinnert werden soll. Aber bei der starken Beeinflussung des Interpolators (falls es nur einer sein sollte) durch die deuterojesajanische Prophetie ist auch die Möglichkeit zu beachten, daß zugleich mit der Erinnerung an den Exodus aus Ägypten bei den Zusätzen auch die Verheißungen mitgewirkt haben, die in dieser Prophetie für die kommende Heimkehr, die ja auch wieder durch die Wüste führen soll, gegeben werden. Man vergleiche z. B. Jes. 49, 10. — Natürlich soll v. 9 die Aufforderung v. 8 noch besonders motivieren, obwohl dieselbe schon vollkommen ausreichend durch v. 7 motiviert ist. — Daß das zweimalige נפש in der Verszeile rhythmisch nicht gerade schön ist und auch auf eine poetische Kraft geringeren Grades hinweisen kann, bedarf nur der Erwähnung. Aber vielleicht ist das zweite נפש erst nachträglich eingedrungen. Wird es beseitigt, so erhalten wir eine ungleichhebige Verszeile.

10. Dieser Vers, natürlich formell ganz gut als gleichhebige Verszeile zu lesen, erinnert in seinem Wortlaute an v. 14, und man könnte glauben, er sei eine Randglosse eben zu v. 14 und nur an falscher Stelle in den Text des Liedes eingefügt worden. Aber wenn man Jes. 49, 10 hier in v. 9 widerhallen hört und beachtet, daß dort unmittelbar vorher (49, 9) von denen die Rede ist, die „in Finsternis" und „gefesselt" sind, denen Jahwe durch seinen „Knecht" Erlösung bringen läßt, so liegt doch näher, auch hier im Psalm v. 10 mit v. 9 zusammenzulassen und die Worte appositionell zu dem Objekt in v. 9 zu ziehen. Daß ihr Inhalt nicht ganz zu der vorher, in den echten Versen vorausgesetzten Situation paßt, braucht von dieser Annahme nicht abzuschrecken, da solche Erweiterer sich weder in formaler noch in sachlicher Hinsicht immer besonders feinfühlig erweisen. Jedenfalls ist daran nicht zu zweifeln, daß auch dieser Satz niemals ein ursprünglicher Bestandteil des Psalms gewesen ist. — Sonderbar ist auch עני neben ברזל in Verbindung mit אסירי. Ich möchte wohl zweifeln an der Ursprünglichkeit des וברזל im Text des Satzes. Es könnte ein Leser, dem die Verbindung אסירי עני auch sonderbar vorkam, sehr wohl ברזל als Glosse beigefügt haben, um zu sagen, das עני seien eben eiserne Fesseln

gewesen. Allerdings erhielten wir mit Streichung von וברזל eine Verszeile nach dem Schema 3 : 2, aber das würde nicht gegen sie sprechen, eben weil wir es mit einem Zusatz zu tun haben. Streichen wir, wie bemerkt, in v. 9b נפש, so hätten wir auch dort eine ungleichhebige Verszeile.

11. Dieser Satz ist jedenfalls zum folgenden zu ziehen und soll sagen, warum Jahwe das tat, was in v. 12 angedeutet wird. כי ist also = weil. Statt אל ist gewiß אלהים und vielleicht dafür dann יהוה zu lesen. Paläographisch ist der Ausfall der Konsonanten הים oder הם vor den nächstfolgenden durchaus begreiflich. Vgl. übrigens Ps. 106, 33. 43. Der Interpolator scheint von dieser Stelle abhängig zu sein, um so sicherer, als 106, 42 auch an 107, 12 erinnert, sich auch andere Berührungen mit unserm Psalm dort finden. — Inhaltlich würde v. 11 sich gut mit v. 12 verbinden, auch formell würde nichts gegen ihn sprechen, da wir ja כי weglassen könnten, ohne damit die Syntax der zusammengehörigen Sätze in der Dichtung zu verändern. Aber die strophische Gliederung des ursprünglichen Liedes schließt den Vers von dem ursprünglichen Texte aus. Es hat der ursprüngliche Dichter auch solche Motivierungen gar nicht angebracht. Er stellt jedesmal in der ersten Verszeile jeder Doppelstrophe nur die Tatsache göttlicher Heimsuchung fest, um daran alsdann die weitere Feststellung anzuknüpfen, daß Jahwe auf das Geschrei um Hilfe den Heimgesuchten Hilfe gebracht hat.

12. Wir müssen um des Rhythmus willen die masoretische Lesung des ersten Worts יַכְנַע (𝔐𝔊 ויכ׳, 𝔖 wieder richtig ohne ו) festhalten. Die von 𝔊 (καὶ ἐταπεινώθη) nahegelegte Aussprache als Nif. יִכָּנַע widerspricht dem Rhythmus des Verseingangs in diesem Psalm.

13. 𝔐 ויזעקו und am Ende יושיעם; vgl. dazu oben zu v. 6.

14. Hier ist יוציאם (𝔊 auch hier καὶ, aber selbst 𝔐 mit 𝔖 ohne ו) nicht gut. Es bietet zwei Silben vor dem ersten Hochton. Das aber geht in diesem Liede nicht. Ich streiche darum das Suffix, das ja auch leicht aus dem sofort folgenden מ heranwachsen konnte, ja, mußte, sobald das wirklich ursprüngliche Objekt zu יוציא verloren war. Im ursprünglichen Text hat dies sicher nicht gefehlt. M. E. stand es dort, wo wir jetzt וצלמות lesen. Ich kann die beiden begrifflich gleichbedeutenden Worte חשך und צ׳ nebeneinander nicht für ursprünglich halten, selbst wenn der Autor von v. 10 sie schon nebeneinander gelesen haben sollte. Dies ist indes auch nicht ohne weiteres gewiß. Es ist auch möglich, daß erst von v. 10 aus צ׳ anstelle eines mehr oder weniger äußerlich ähnlichen Worts in v. 14 eingedrungen ist. M. E. ist diese Auffassung die richtige. Vermutungsweise, aber ich leugne nicht, mit einiger Zuversicht, schlage ich vor, für וצ׳ einzusetzen רַגְלֵיהֶם. Das paßt gut zu יוציא, auch zu מחשך, auch im Parallelismus zum Inhalt des zweiten Halbverses und, was ich besonders nachdrücklich betonen möchte, es schließt sich so v. 14a sachlich auch recht eng an v. 12b an, denn das Straucheln weist ja auch auf die Füße hin. Paläographisch läßt sich auch das Eindringen von וצלמות statt רגליהם einigermaßen begreifen, zumal wenn man die suggestive Einwirkung von v. 10 und auch nur die von חשך dazu in Betracht zieht.

16. Dieser Satz ist fast wörtlich aus Jes. 45, 2 entnommen und soll v. 15 ähnlich wie v. 9 den ihm vorangehenden v. 8 noch besonders motivieren. Veranlaßt ist der Glossator zur Beifügung dieses Satzes aus seiner literarischen, speziell deuterojesajanischen, Erinnerung natürlich durch v. 14. Aber v. 14 genügt ja auch zur Motivierung der Aufforderung von v. 15.

17. Der Text dieses Verses ist im Anfang nicht unversehrt erhalten. Statt אולים ist jedenfalls ein Verbalausdruck zu lesen. 𝔊 bietet: ἀντελάβετο αὐτῶν; 𝔖 = „er half ihnen“ (עדר אנון). Was 𝔊 als hebräische Lesart voraussetzt, ist nicht sicher zu erkennen. 𝔖 scheint עֲזָרָם vorauszusetzen. Aber das paßt jedenfalls nicht

zum zweiten Halbverse in seiner überlieferten Gestalt, auch nicht wohl vor v. 18. Vielleicht weist indes die von 𝔖 vorausgesetzte Lesart auf das Richtige hin. Ich schlage vor zu lesen entweder גְּזָלָם oder גְּרָפָם, und dazu würde dann פשעם Subjekt sein. Der Sinn des Satzes ist dann: „ihre Missetat (Abfall, vgl. den Zusatz v. 11 vor v. 12) riß sie fort von dem Wege“ (d. h. dem rechten, Glück bringenden Wege). Allenfalls ließe sich auch 𝔊's Übersetzung mit beiden Worten in Einklang bringen, am nächsten vielleicht mit גרפם. Paläographisch steht auch 𝔖 diesem am nächsten. Ich ziehe es darum auch vor. So wäre der Halbvers auch eine wirklich sachlich passende Vorbereitung auf v. 18. Nun kann freilich auch der zweite Halbvers nicht mehr richtig sein. Ich möchte daher auch für ihn eine Emendation vorschlagen. Man lese: וַעֲוֹנֹתָם תְּעַנּוּם. So werden wir zugleich das zwar als Aramaismus verständliche, im Hebräischen in der hier notwendigen Bedeutung doch singuläre Hithp. von ענה los. Andererseits leitet so dieser Halbvers vortrefflich auch zu v. 18 über, weil wir durch diese Lesart an den Gebrauch von עִנָּה mit dem Objekt נפשו = „sich kasteien“, um seiner Sünde willen und in Bußstimmung, erinnert werden. Die Verschuldungen haben sie so tief gebeugt und niedergedrückt, daß sie selbst vor jeglicher Speise Ekel empfanden usw. — Rhythmisch könnte die Verszeile sehr wohl zum ursprünglichen Liede gehört haben, wenn nicht die strophische Gliederung sie ausschlösse. Der Autor derselben scheint von Hiob 33, 19 ff. beeinflußt zu sein.

18. Der Wohlklang des zweiten Halbverses gewinnt, wenn wir עד beseitigen. Sprachlich notwendig ist es ja nicht, und wenn wir ויגיעו lesen, so muß es auch aus rhythmischem Grunde beseitigt werden.

19. Vgl. zu v. 6.

20. 𝔐 וימלט, aber mit den Versionen ist וימלטם zu lesen. ם ist vor dem folgenden מ durch Schreibfehler verloren gegangen. Das letzte Wort liest 𝔖: מִשְׁחִיתָה, oder sollte er nur מִשַּׁחַת voraussetzen? Es versteht sich von selbst, daß man um des Rhythmus willen nicht מִשַּׁחַת חַיָּתָם (vgl. Duhm) lesen darf. Vielleicht ist wirklich nur מִשַּׁחַת zu lesen und die Weiterbildung des Wortes aus einer fehlerhaften Doppelschreibung der beiden letzten Konsonanten (חת) zu erklären. Rhythmisch ist die überlieferte Gestalt des Wortes unanstößig.

22. Dieser Vers schließt sich inhaltlich eng an v. 21 an, ist aber schon durch sein abweichendes Versschema als Zusatz gekennzeichnet.

Auch die folgenden Verse bis v. 26 sind interpoliert. Schon ihre teilweise stark abweichende rhythmische Gestalt, oder soll man gar sagen: ihre unrhythmische Gestalt macht sie verdächtig, abgesehen von dem strophischen Aufbau des Liedes, der sie ohne weiteres als Erweiterung erkennen läßt. Bemerkenswert ist, daß in 𝔐 hinter diesen Versen (22—26) ein umgekehrtes Nun (׆) steht. Man hat schon vermutet (Duhm), es möchte kritische Bedeutung haben und diese Verse als nicht ursprünglichen Bestandteil des Liedes bezeichnen sollen (wir finden es außer hinter v. 39 noch einmal hinter Num. 10, 34 und ebenda hinter v. 36). Mir scheint das ziemlich sicher zu sein. Allerdings ist das ׆ hinter v. 27 falsch, denn dieser Vers ist sicher ursprünglicher Bestandteil des Liedes. Aber niemand wird sich daran stoßen, auch in einem solchen Zeichen einmal ein Versehen der Abschreiber zu erblicken.

23. Inhaltlich gehören v. 23—26 eng zusammen. Sie schildern die beängstigenden Erlebnisse, die zu Geschäften ausreisende Leute bei einer Seefahrt machen können. Die Schilderung ist nicht unschön und erinnert an das, was wir Jona 1 lesen. Anlaß zu ihrer Einfügung entnahm der Interpolator, abgesehen von irgendwelchen ihm persönlich wohl naheliegenden Umständen, aus v. 27, dessen ersten Halbvers er auf die Wirkungen der sog. Seekrankheit bezogen zu haben scheint, während der Dichter des ursprünglichen Liedes schwerlich daran gedacht hat;

wenigstens braucht niemand bei dem Wortlaut von v. 27ª daran zu denken. Der Dichter des Psalms ist viel eher von Vorstellungen bestimmt gewesen, wie die sind, die wir Jes. 51, 17 ff. lesen.

Zum Anfang von v. 23 vgl. Jes. 42, 10. — Der zweite Halbvers kann dreihebig gelesen werden und soll nach der Absicht seines Verfassers wohl auch so gelesen werden; aber man könnte auch עשׂי מלאכה betonen und den Halbvers vierhebig lesen. Vielleicht ist so zu lesen und dann רבים zu streichen, das sachlich überflüssig ist und leicht eindringen konnte, weil nicht selten von מים רבים die Rede ist.

24. Der erste Halbvers muß in der überlieferten Gestalt vierhebig gelesen werden, da um des logischen Gewichts von מעשי im Satze willen kaum מעשי יהוה d. i. als rhythmische Einheit gelesen werden darf. Im Zusammenhange würde auch מַעֲשָׂיו ohne weiteres verständlich sein, ebenso könnte המה ganz gut entbehrt werden, aber wir müssen dem Interpolator schon zutrauen, daß er auf Regelmäßigkeit der rhythmischen Versgestalt nicht acht hatte. Der zweite Halbvers von v. 24 weicht in 𝔐 und 𝔊 auch von den benachbarten ab. Allerdings liest 𝔖 dort: בִּמְצוּלֹת הַיָּם. Das macht auch den zweiten Halbvers dreihebig, aber den Text danach zu ändern, ist vielleicht zu kühn, aber s. zu v. 25.

25. 𝔐 ויאמר, aber 𝔊 nur יאמר (εἶπεν). 𝔖 übersetzt, als habe er gelesen אֲשֶׁר יַעֲמֵד (דאקים). Jedenfalls ist das Wort schwierig; nicht weniger schwierig ist sodann auch das Hif. וַיַּעֲמֵד in Verbindung mit dem Objekt „Sturmwind“. Die Schwierigkeit wird auch nicht geringer, wenn man nach 𝔊 (ἔστη; Hieronymus: surrexit) יַעֲמֹד liest. Ps. 33, 9 kann m. E. nicht beweisen, daß man עמד so auch vom Sturm gebraucht, da doch gerade die dem עמד eigene Grundbedeutung sehr wenig zu dem Wesen des Windes oder gar des Sturmes paßt. Mir scheint hier eine sehr starke Verderbnis im Texte vorzuliegen. Vielleicht ist in ויאמר oder יאמר noch eine Spur des von 𝔖 am Ende von v. 24 wiedergegebenen הים enthalten. Dies scheint dann aber mit dem ursprünglichen Anfangswort von v. 25, das schwerlich אשר war, wie 𝔖 liest, ineinandergeflossen zu sein. Statt ויעמד schlage ich vor וַיַּעֲבֹר zu lesen. Das paßt wenigstens sachlich gut zu seinem Objekt. Aber der ursprüngliche Text ist m. E. auch damit noch nicht gewonnen. Läsen wir den Halbvers etwa so: יַעֲבֹר על הים רוח סערה, so würde er im Zusammenhang das aussagen, was man erwartet, und formal auch gut sein. Statt הים ließe sich auch מַיִם lesen. — Am Ende des zweiten Halbverses bietet 𝔖 wieder גַּלֵּי הַיָּם. Damit würde auch dieser Halbvers dreihebig. Daran, daß v. 24 und v. 25 auf הים schließen würden, wenn wir nach 𝔖 läsen, brauchten wir in solchen Zusatzversen keinen Anstoß zu nehmen.

26. Dieser Vers muß jedenfalls nach dem Schema (2 : 2) : 3 gelesen werden. — Statt ברעה (𝔊 בְּרָעֹת) liest 𝔖 vielleicht richtig בָּהֶם. Mit dem zweiten Halbvers von v. 26 leitet der Erweiterer von seiner Schilderung nicht übel zu dem zum ursprünglichen Liede gehörigen v. 27 über. Das Schwanken und Wogen im Innern des im Sturm auf See befindlichen Menschen findet seine Fortsetzung in dem Schwanken wie von Trunkenheit.

27. 𝔐 יָחוֹגּוּ (= יָחֹגּוּ) von חגג, aber ob das wirklich zu der im folgenden Worte vorliegenden Vorstellung paßt, scheint mir doch recht fraglich zu sein. 𝔖 übersetzt „sie bebten“ (זעו) und 𝔊: ἐταράχθησαν. Dies griechische Wort ist auf keinen Fall mit der Wurzel חגג in Beziehung zu bringen; ebensowenig m. E. die syrische Übersetzung. Im Psalter gibt ταράσσειν resp. ταράσσεσθαι verschiedene Wurzeln wieder: Ps. 39, 7; 42, 6. 12; 43, 5; 46, 7 המה; dagegen 18, 15; 144, 6 המם. Ich glaube, die letztere Wurzel ist auch an unserer Stelle in der Form יָהֹמּוּ ursprünglich. Dies Wort paßt seiner Bedeutung nach ausgezeichnet zu dem folgenden Satze: „sie wurden (durch Jahwes Heimsuchung, durch seine betäubenden Schläge) in Verwirrung gesetzt“ oder „verstört“ und so wankten und schwankten sie dann wie

Trunkene daher und wurden mit ihrer eigenen Klugheit zu schanden; sie geriet in arge Verwirrung. Die Entstehung eines יתגו oder יחוגו aus יהמו infolge teilweiser Zertrümmerung der Buchstaben und neuer Vereinigung ihrer Bruchteile zu neuen Buchstaben ist m. E. paläographisch nicht allzuschwer begreiflich. Ob auch 𝔖 auf יהמו zurückgeht, ist freilich nicht so sicher. Ich trage aber trotzdem kein Bedenken, das Wort in den Text aufzunehmen. — Im zweiten Halbvers ist כל schwerlich ursprünglich, und statt des singulären Hithp. תתבלע liest man besser Nif. תִּבָּלַע, das auch Jes. 28, 7 von dem „verwirrt werden" (in seinem Verstande) infolge von Weingenuß gebraucht ist. Der Schluß des vorhergehenden Wortes mag die Schreibung תתב' herbeigeführt haben. Es ist schwerlich mehr als ein Schreibfehler.

28. Vgl. zu v. 6. — 𝔐 וממצוק', aber besser auch hier ohne ו.

29. 30ª. In v. 29, so wie er überliefert ist, steckt viel Nichtursprüngliches. 𝔐 lautet: יָקֵם סְעָרָה לִדְמָמָה וַיֶּחֱשׁוּ גַּלֵּיהֶם. Das bewegt sich immer noch in der Vorstellung vom Sturm auf dem Meere, setzt also v. 23—26 voraus. Sind diese Verse aber nicht ursprünglich im Liede, dann ist es auch v. 29 nicht, wenigstens nicht in der überlieferten Gestalt, da v. 27, an den v. 29 zunächst inhaltlich anknüpfen muß, an sich gar nicht von den Wirkungen eines Sturms auf dem Meere verstanden zu werden braucht. V. 30ᵇ bringt natürlich die Schilderung von der gefährlichen Seefahrt mit dem Hinweis auf die glückliche Rettung in den Hafen zum Abschluß. Aber in v. 29 und v. 30 kann nicht alles ursprünglich sein, schon darum nicht, weil wir zwischen v. 28 und v. 31 nur e i n e Verszeile erwarten dürfen. Es ist nach alledem also sehr wahrscheinlich, daß die Hände des Interpolators von v. 23—26 auch hier noch tätig gewesen sind. Nun ist sehr beachtenswert, daß 𝔊ᴬ לדממה gar nicht kennt; das, was andere Handschriften dort bieten: καὶ ἔστη εἰς αὖραν scheint es vorauszusetzen, beweist aber sicher nicht, daß es im Texte ursprünglich ist. Nicht leicht ist auch die Verbindung von יקם mit dem folgenden Objekt. Schwierig ist auch גליהם, da das Suff. III p. plur. keine Beziehung rückwärts hat. Allerdings liest auch hier wieder 𝔖 גלי הים. Ferner ist auffällig, daß v. 30ª nur zwei Hebungen bietet. In seinem Wortlaut aber würde dieser Halbvers sehr gut in den Zusammenhang mit v. 27. 28 und 31 passen, insofern er aussagt, nachdem Jahwe auch in dem v. 27 gemeinten Leidenszustande ihr Schreien erhört hat, freuen sie sich, weil sie nun wieder Ruhe haben. Es würde sich also dieser zweihebige Halbvers formell und inhaltlich ganz gut dazu eignen, zweiter Halbvers in der Verszeile zu sein, die von v. 28 zu v. 31 überleitete und v. 31 motivierte. — Sorgfältige Erwägung des Gesagten hat mich zu dem Schlusse geführt, daß wirklich v. 29 von dem Interpolator im Sinne seiner Schilderung v. 23—26 stark umgearbeitet und erweitert worden ist. Ich glaube nun auch, wenigstens vermutungsweise, eine Emendation vorschlagen zu können, die das überlieferte Buchstabenmaterial in weitem Maße festhält und verwertet und inhaltlich sich ganz vortrefflich in den Zusammenhang einfügt, vor allem die Verszeile in sachlich enge Beziehung zu v. 27 bringt. Ich betrachte לדממה ויחשו als Produkt des Bearbeiters, die Worte סערה ··· גליהם verwandle ich sodann (nach Hiob 12, 5) in מֹעֲדֵי רַגְלֵיהֶם. Das paßt als Objekt auch zu יקם. „Jahwe macht stehen die, die mit ihren Füßen wanken", und dazu fügt sich dann v. 30ª als zweiter Halbvers vortrefflich an: „und sie freuen sich, weil sie Ruhe haben" d. h. weil sie nun nicht mehr umhertaumeln müssen. Damit schließt dann auch das Lied recht gut ab. Der Schluß knüpft an den Anfang wieder an. Es fing an v. 4 mit תעו וג', und hier am Ende wird nun gesagt, Jahwe hat den Umherirrenden die Füße auf festen Boden gestellt, er hat ihnen Ruhe bereitet.

30ᵇ. Dieser Satz ist zweifellos Zusatz; er fällt ganz aus der strophischen Gliederung heraus. Sachlich ist er erst recht nicht ursprünglich, wie zu v. 29. 30ª schon gesagt wurde.

32. Dieser Vers ist eine Erweiterung zu v. 31 so wie v. 22 zu v. 21. — Der erste Halbvers (𝔐 'וירמ, aber 𝔊𝔖 richtig nur 'יר) hat in der überlieferten Gestalt nur zwei Hebungen. Vielleicht ist nach 𝔊 (ἐν ἐκκλησίαις λαοῦ = בִּקְהִלֹּת עָם) zu lesen בִּקְהַל הָעָם. 𝔖 bietet בִּקְהַל עַמִּים, aber das paßt doch nicht zu dem parallelen זקנים, und es ist auch sachlich bedenklich, da die „Völker“ schwerlich zu einem קהל zusammenkommen. Allerdings ließe sich allenfalls עמים auch von den Stämmen Israels verstehen. Daß v. 32 kein ursprünglicher Bestandteil des Psalms ist, beweist schon sein rhythmisches Schema (3 : 3); vor allem aber natürlich die strophische Gliederung des ursprünglichen Liedes, in der der Vers, selbst wenn er rhythmisch unanstößig wäre, eben keinen Platz hat.

33. Von hier ab haben wir, wie schon bemerkt wurde, nur noch einen Anhang, in dem jemand dem persönlichen Bedürfnis, noch mehr von Jahwe und seinem Wirken auszusagen, Genüge zu tun gesucht hat. Ein origineller Dichter war es nicht, der hier gewaltet hat. Ihn dafür zu halten, davor bewahrt uns schon die formale Seite dieser Verse, nicht minder aber auch ihr meist recht matter Inhalt, dessen Schwachheit noch fühlbarer wird, wenn man zugleich beachtet, wie stark der Autor aus literarischen Erinnerungen heraus hier gearbeitet hat. Berücksichtigt man diesen Tatbestand, dann braucht man auch nicht besonders bemüht zu sein, Unebenheiten in den Versen kritisch zu beseitigen, da man nicht wissen kann, ob sie nicht von dem Autor dieser Erweiterung selbst herrühren.

34. 𝔐 פרי; aber 𝔖 mit Suff. III f. sing. und 𝔊 γῆν καρποφόρον. Das scheint auf אֶרֶץ פְּרִיָּה hinzuweisen.

35. Vielleicht ist im ersten Halbvers doch besser לַאֲגַמִּים zu lesen. Vielleicht hat der Autor des Verses nicht selbst in beiden Halbversen מים angebracht. — Ob man freilich das rhythmisch störende ארץ im zweiten Halbvers tilgen darf, lasse ich dahingestellt. In 𝔊* fehlt der ganze zweite Halbvers.

36. 𝔖 יושב, aber 𝔐𝔊 'ויו. — Rhythmisch läßt sich dieser Vers nicht gut lesen. Inhaltlich greift er auf die Glosse v. 5 und im zweiten Satze auf v. 4 und v. 7 zurück. Das Land, das hier gemeint ist, kann nur Palästina sein. Man fühlt hier überall deuterojesajanische Gedanken heraus; zugleich aber wird auch hier wieder in eine nicht immer erfreuliche Vergangenheit zurückgeblickt (vgl. aber zu v. 39 und 40).

37. 𝔐 'ויזר, aber 𝔖 ohne ו. — Versschema deutlich: (2 : 2) : 3; freilich im zweiten Halbverse 'פרי תב auffällig.

38. 𝔐 'ויב, aber 𝔖 ohne ו.

39. Der erste Halbvers hat nur zwei Hebungen; im zweiten liest 𝔖 propter multitudinem (ob = מֵעָצְם?). Hinter diesem Vers steht wieder das umgekehrte נ. Vielleicht soll es den Vers als Zusatz kennzeichnen; man erwartet einen Satz mit solchem Inhalt nicht hinter v. 38.

40. Der Vers ist zusammengesetzt aus Hiob 12, 21[a]. 24[b], die wörtlich verwertet sind. — Vielleicht ist v. 40 mit v. 39 zusammen erst nachträglich eingefügt, denn v. 41 würde sich jedenfalls besser unmittelbar an v. 38 anschließen. Tilgen wir v. 39. 40, dann ist der ganze Anhang erfreulichen Inhalts, und das erwartet man auch von v. 32 aus. Das oben hinter v. 27 mit Unrecht stehende umgekehrte נ stände also besser hinter v. 40.

41. 𝔐 und Versionen וישגב. — מעוני fehlt in 𝔖. Ob man lesen muß מֵעָנְיוֹ? Besser wäre es.

43. Vgl. dazu Hos. 14, 10. 𝔖 liest nur ישמר, aber 𝔐, 𝔊 und Hos. empfehlen 'ויש. Grammatisch ist natürlich die Lesart des Syrers einfacher und glatter. — Man liest sodann jedenfalls mit 𝔖 und Hieronymus besser וְיִתְבּוֹנֵן. 𝔖 hat ferner 'חֶסֶד י, auch das verdient wohl den Vorzug, aber der masoretische Text, von 𝔊 bezeugt, kann stehen bleiben.

*

Psalm CX.

Das Textbild, das sich hier unserem Auge darbietet, zeigt sofort, wie übel es mit diesem Psalm bestellt ist. Offenbar haben wir nur noch einen recht wirren Trümmerhaufen vom ursprünglichen Liede übrig. V. 3[b] und 6 sind so, wie wir sie lesen, sicher nicht ursprünglich, weder sachlich noch — ja erst recht nicht — in formaler Hinsicht. Vom ursprünglichen Rhythmus verspürt man in diesen beiden Wortreihen nichts mehr. Die rhythmische Seite des Texts gibt aber auch sonst in der zweiten Hälfte (von v. 4 an) des überlieferten Liedes zu argen Bedenken Ursache. Allenfalls sind v. 5. 7, auch in seiner Art v. 4, erträglich, aber ganz ohne üble Empfindung lassen auch sie uns nicht. Ziemlich, wenn auch nicht ganz, ohne Anstoß in ihrem rhythmischen Gewande sind die ersten dreiundeinhalb Verszeilen. Hier hat man im ganzen das Gefühl, einem Stück wirklich ursprünglicher Poesie gegenüber zu stehen. Hier ist auch die ursprüngliche strophische Gliederung in Zweizeiler noch unzweifelhaft zu erkennen. — Auch der inhaltliche Aufbau, wie er sich uns in dem überlieferten Texte darbietet, gibt zu ernsten Bedenken Veranlassung. Überblickt man den Inhalt, so muß man alsbald erkennen, daß v. 4 mit dem durch einen Schwur Jahwes bestätigten Priester für immer ... im Psalm ganz ohne inneren Zusammenhang dasteht. Vorher, auch in v. 3, und nachher v. 5 ff. ist nur von der gottgewollten Herrscherstellung des „Herrn" des Dichters, von Unterwerfung der Feinde unter sein Szepter und von Zerschmetterung der Widersacher die Rede. Man sucht hier überall vergebens an irgend einer Gedankenverknüpfung, die in Bezug auf die Herrscherpersönlichkeit, um die es sich handelt, ihre Stellung und Wirksamkeit gegenüber ihrem himmlischen Herrn und ihrer irdischen Untertanenschaft auf etwas hinwiese, das an Wesen und Aufgaben eines כהן erinnern könnte. Der einzige Punkt im überlieferten Wortlaut, wo eine Ideenassoziation anzuknüpfen und auf priesterliches Wesen und Amt hinzuführen vermöchte, findet sich in v. 3, in dem in der Textüberlieferung, soweit sie durch die alten Versionen bezeugt wird, allerdings nicht unbedingt gewissen, jedenfalls aber sehr schwierigen בהדרי קדש.

Eine parallele, nicht ganz gleiche Bezeichnung für die priesterliche Kleidung findet sich Ps. 96, 9, vgl. auch 29, 2 (𝔊 an beiden Stellen aber ἐν αὐλῇ ἁγίᾳ αὐτοῦ = בַּחֲצַר קָדְשׁוֹ?); 1 Chron. 16, 29 (𝔊 ἐν αὐλαῖς ἁγίαις αὐτοῦ); 2 Chron. 20, 21 (in 𝔊 nicht übersetzt). Die Vermutung liegt daher m. E. sehr nahe, daß v. 4 mit seinem, aus dem Zusammenhang so deutlich hinausführenden Inhalt in irgend einer ursächlichen Beziehung zu jenem Ausdruck in v. 3 steht. Und diese Vermutung verliert ihre Grundlage nicht, auch wenn in v. 3 mit Mscr. und Edd.,

mit Σ und Hieronymus nicht בהדרי ק׳, sondern בהררי ק׳ gelesen werden müßte. Diese paläographisch ja überaus leicht begreifliche Abweichung in der Lesart wird wirklich früh schon in Handschriften vorhanden gewesen sein, aber daß sie der von 𝔐 festgelegten vorgezogen werden müsse oder dürfe, ist doch eine andere Frage. Man darf nicht übersehen, daß 𝔊 — auch 𝔖 — sie nicht voraussetzt. 𝔖 stimmt genau mit 𝔐. 𝔊 aber übersetzt ἐν τῇ λαμπρότητι τῶν ἁγίων (cod. A, Psalt. Tur. und eine jüngere Hand in cod. א ταῖς λαμπρότησιν und am Ende + σου), setzt also wohl בְּהַדְרַת קדש[ם] voraus, wie wir in den oben zitierten Parallelstellen lesen, — natürlich vorausgesetzt, daß λαμπρότης = הדרה ist, denn Beachtung verdient die Tatsache, daß 𝔊 in Ps. 29 und 96 mit seiner Übersetzung auf eine andere Lesart zurückweist. Wir dürfen indes wohl annehmen, daß die masoretische Lesart die am besten bezeugte ist. Natürlich ist damit nicht gesagt, daß sie wirklich die ursprüngliche sei und daß man die andere weniger gut bezeugte ohne weiteres verwerfen müsse. Dazu ist doch der Text in v. 3 im ganzen zu bedenklich, als daß er einen solch' zuversichtlichen Schluß erlaubte.

Aber wohl ist die Vermutung erlaubt, daß die קדש in sich schließende Wortverbindung Anlaß gegeben, v. 4 in den Psalm einzufügen. Und diese Einfügung könnte sodann mit ganz bestimmten zeitgeschichtlichen Verhältnissen in ursächlichem Zusammenhang stehen. Der eigentliche Psalm könnte alt, sehr alt sein. Er könnte sehr wohl aus einer Zeit stammen, da wirklich noch ein Sproß aus dem königlichen Geschlecht auf dem Zion thronte und auf die auch all' die zeitgeschichtlichen kriegerischen Züge paßten, die wir in den teilweise so trümmerhaften Sätzen außer v. 4 ausgesprochen finden. In allen diesen Zügen erinnert uns der Psalm sehr deutlich an Ps. 2, und die Versuchung ist sehr stark, ihn auch wirklich mit diesem Psalm zusammenzustellen, ihn gewissermaßen als eine poetisch-prophetische Paraphrase zu Ps. 2, 6 ff. zu betrachten. Setzen wir so ein recht erhebliches Alter für den ursprünglichen Psalm voraus, so wird auch die arge Verderbnis begreiflich, in die er vom letzten Halbvers der zweiten Strophe an unzweifelhaft geraten war, als irgend jemand sich irgendwann in jüngerer Zeit daran machte, die Texttrümmer so zurechtzustellen, wie wir sie jetzt lesen und wie sie in der Hauptsache auch von allen alten Textzeugen schon gelesen wurden.

Bei dieser Gelegenheit, wo auch in v. 3 der Ausdruck בהדרי קדש — oder wie immer er einst lautete — seine Gestalt erhielt (— daß er so auch dem ursprünglichen Psalm schon angehört hätte, kann natürlich niemand behaupten; ich erinnere aber an das auch in Ps. 2, 6 stehende הר קדשי —), könnte nun auch zu bestimmtem zeitgeschichtlichen Zwecke v. 4 eingefügt sein. Es könnte sehr wohl beabsichtigt sein,

durch die Verbindung der göttlichen Bestätigung des priesterlichen Charakters des hier gemeinten „Du“ mit der göttlichen Berufung derselben Persönlichkeit auf den Herrschersitz zur Rechten Jahwes eine bestimmte geschichtliche Erscheinung zu sanktionieren. Es könnte also hier die gleiche Tendenz bei der erweiternden Redaktion des alten Liedes gewaltet haben, die aller Wahrscheinlichkeit nach auch zu der eigentümlichen Gestalt des masoretischen Textes in Sach. 6, 13 (im Zusammenhang rückwärts mit v. 11) geführt hat. Es müßte eine Zeit innerhalb der geschichtlichen Entwicklung der späteren jüdischen Gemeinde gewesen sein, in der wirklich Priestertum und königliche Herrschaft auf dem Zion d. h. im jüdischen Volke in einer Persönlichkeit mit einander verbunden waren, in der also der Psalm in der Gestalt, in der wir ihn jetzt noch lesen, als eine göttliche Bestätigung einer geschichtlich gewordenen Tatsache verbreitet und verwertet werden konnte. Es stände bei dieser Auffassung nichts im Wege, hierbei an das hasmonäische Priesterkönigtum zu denken. Denn damit würde der Psalm selbst in seiner ursprünglichen, uns zum großen Teil verloren gegangenen Gestalt nicht zu einem Lied aus der Makkabäerperiode gemacht. Es würde vielmehr nur die endgültige Rekonstruktion seiner Trümmer und die Vermehrung derselben um v. 4 in diese späte Zeit hineinverlegt. Und nach Lage unseres kanongeschichtlichen Wissens können wir nicht mit Bestimmtheit, wenigstens nicht in Bezug auf die letzten Teile des Psalters und den Psalter in seiner abschließenden Redaktion, die Möglichkeit leugnen, daß so spät noch einzelne Lieder in solcher Weise, wie ich hier annehmen möchte, zeitgeschichtlich überarbeitet oder zugespitzt wurden, um sie bestimmten Zwecken dienstbar zu machen.

Gesetzt nun, wir seien mit diesen Ausführungen auf dem rechten Wege, so läßt sich vielleicht auch noch ein anderes sagen. Daß die in 𝔐 festgelegte Satzabteilung die ursprüngliche rhythmische und strophische Gliederung des Psalms nicht tadelfrei berücksichtigt, bedarf angesichts des von mir gebotenen Textbildes keiner weiteren Begründung. Aber es ist wahrscheinlich, daß die Masoreten alter fester Überlieferung gefolgt sind. Das ist um so wahrscheinlicher, als auch die griechische Bibel dieselbe Satzgliederung voraussetzt. Ist dies nun aber richtig, so ist wirklich die Vermutung möglich, daß diese Satzabteilung geschaffen wurde, um mit ihr ein Akrostichon zu gewinnen. Bickell (vgl. auch Duhm) hat vermutet, die Anfangskonsonanten des Gottesspruchs v. $1^{a\beta}$ (ש) und der masoretischen Verse 2. 3. 4 (מ, ע, נ) sollten den Namen des Hasmonäers שִׁמְעֹן andeuten, auf ihn also solle der Psalm in seiner gegenwärtigen Gestalt angewandt werden. Es würde dies aber, wohl gemerkt, nur von dem aus seinen Trümmern rekonstruierten, redigierten und erweiterten Liede gelten, wie wir es

jetzt lesen. Unzweifelhaft lehrt schon ein flüchtiger Blick auf das rhythmisch und strophisch gegliederte Lied, wie wir es nun wenigstens in seinen Anfangsstrophen vor Augen haben, daß der ursprüngliche Text des Psalms von einem solchen Akrostichon nichts gewußt hat. Da ist auch nicht die geringste Möglichkeit, daß ein Leser in den Anfangsbuchstaben der Verszeilen, der Halbverse oder Strophen akrostichisch einen Personennamen fände.

Nun lenke ich noch die Aufmerksamkeit auf v. 7. Hier fällt die III p. auf. In v. 5. 6 wird man selbstverständlich überall an Jahwe als handelndes Subjekt denken. Von da aus läge es nahe, das gleiche Subjekt auch in v. 7 festzuhalten. Aber das geht natürlich wegen des Inhalts doch nicht. Von Jahwe wird auch der kühnste Dichter nicht sagen, was wir da lesen. Hier werden wir also wohl oder übel den König-Priester Subjekt sein lassen müssen. Indes, das ist auch wieder auffällig, daß hier in III p. von ihm geredet wird, während er vorher überall bis in v. 5 hinein in II p. unmittelbar angeredet wird. Sehen wir nun zugleich, daß wir in v. 6 sicher nur einem einigermaßen wieder verständlich gemachten Trümmerhaufen eines vielleicht sehr viel ausgedehnteren Vers- und Strophenbestandes gegenüberstehen, so dürfen wir wohl auch mit Bezug auf v. 7 voraussetzen, daß derselbe im ursprünglichen Liede auch in seiner jetzt auffälligen Form in gutem Zusammenhange stand. Er scheint sogar, wenn wir das prosaische על כן tilgen, noch in seiner ursprünglichen rhythmischen Gestalt erhalten zu sein, und sich darin vorteilhaft vor den vorausgehenden Sätzen (von v. 3 an) auszuzeichnen. Dahingestellt lasse ich es jedoch, ob der ursprüngliche Psalm mit diesem v. 7 wirklich abgeschlossen war. Mir ist es nicht möglich, dies zu glauben. M. E. haben wir zum guten Teil nicht bloß Trümmer des ursprünglichen Liedes in unserem heutigen Psalm, sondern überhaupt nur ein Fragment desselben.

Die rhythmische Form des ursprünglichen Psalms ist nach den ersten wesentlich gut erhaltenen Verszeilen nicht zweifelhaft. Er bestand aus ungleichhebigen Verszeilen nach dem Schema 3 : 2. So viel ist uns auch noch vom Texte gut erhalten, daß wir sagen dürfen, auch die strophische Gliederung war eine regelmäßige. V. 3 und 6 sind so, wie sie jetzt lauten, gänzlich unrhythmisch. V. 5 und 7 sollten in ihrer überlieferten Gestalt nach dem Schema 3 : 3 gelesen werden (s. unten). Ebenso steckt in v. 4 eine gleichhebige Verszeile. Jedenfalls beweist auch die rhythmische Seite der Sätze von v. 3 an, daß wir da nicht mehr den ursprünglichen Text vor uns haben, sondern nur eine künstlich zurecht gemachte Reihe von Sätzen, von denen wir, v. 4 ausgenommen, nur voraussetzen können, daß in ihnen trümmerhaftes Wortmaterial aus dem ursprünglichen Liede verwertet worden ist.

1a. An sich ist nichts gegen das einfache שֵׁב zu sagen, aber Beachtung verdient hier doch die syrische Übersetzung. 𝔖 übersetzt, als habe er gelesen: שֵׁב לְךָ מִימִינִי. Ob er dies wirklich in seiner Vorlage gelesen oder ob er nur nach seinem Gefühl unseren Text frei wiedergegeben, weiß ich natürlich nicht; aber volltönender, auch dem zweiten Halbvers in v. 1b formell gleichartiger ist der Text, den er in seiner Übersetzung bietet.

1b. 𝔐 und Versionen עד אשית. Schon sachlich ist diese Lesart bedenklich, denn sie ermöglicht das sicher nicht gewollte Verständnis, der „Herr“ solle nur so lange zur Rechten Jahwes sitzen, bis seine Feinde ihm unterworfen seien (vgl. die Verwendung des Satzes durch Paulus 1 Cor. 15, 24ff.; weiteres jedoch dazu unten zu v. 4). Aber auch ein formaler Grund spricht gegen die Richtigkeit oder Ursprünglichkeit der Lesart. Das rhythmische Gesetz, das die Verseingänge normiert, fordert entsprechend den gut erhaltenen v. 1a. 2a. 2b, daß auch hier dem ersten Hochton eine Silbe vorangeht. עד entspricht dem nicht; ja, עד schließt sich bei natürlichem rhythmischen Lesen proklitisch so eng an das folgende Wort an, daß der Halbvers tatsächlich zweihebig wird, während er unbedingt dreihebig sein muß. Mir scheint demnach eine Korrektur unumgänglich, und die nächstliegende, auch sachlich durch den Zusammenhang gebotene ist die, die ich im Texte geboten habe. Liest man עַתָּה, so ist rhythmisch, auch sachlich alles in Ordnung. Vielleicht war nur עת geschrieben. Daraus wurde dann unabsichtlich oder absichtlich עד. Wenn absichtlich, so müßte man an besondere zeitgeschichtliche Verhältnisse denken, die zur Herstellung der Lesart Anlaß gaben.

2b. 3a. Der Satz רדה בק' א' ist nicht so einfach und glatt, wie man ihn hinzunehmen pflegt. Vom rhythmischen Gesichtspunkte aus ist nichts gegen ihn einzuwenden. Aber er bietet andere Schwierigkeiten. Man übersetzt: „Herrsche inmitten deiner Feinde“. In der Bedeutung „herrschen“ wird רדה jedoch sonst mit בְּ verbunden. Es läge also nach dem tatsächlichen Sprachgebrauch näher zu übersetzen: „herrsche über das קרב deiner Feinde“. Eigentlich bedeutet רדה treten, nieder-, unter sich treten. So steht's vom Keltertreten und von da aus wird es dann auch in bildlicher Rede von der Überwältigung von Feinden gebraucht, vgl. Joel 4, 13. Der Begriff der Herrschaft entwickelt sich von der Bedeutung des Niedertretens der Widersacher aus. Man könnte also wörtlich etwa übersetzen: „tritt nieder (zertritt) inmitten deiner Feinde“. Man erwartet aber eher: „Tritt deine Feinde nieder“. Man erwartet dies insbesondere auch von v. 1b aus. Nun haben wir zwei Stellen, die eine starke formelle Ähnlichkeit mit unserer Stelle zeigen: Jes. 14, 6; Lev. 25, 53. An beiden Stellen wird רדה mit dem persönlichen Objekt im Acc. verbunden, daneben steht dann noch ein mit ב eingeführtes Wort, das gewissermaßen das Mittel, genauer freilich die subjektive Art und Stimmung angibt, womit das Niedertreten geschieht: Jes. 14 באף, Lev. 25 בפרך. Von diesen Stellen aus, möchte ich glauben, ist auch unser Halbvers zu beurteilen. איביך ist direktes Objekt zu רדה; בקרב haben wir sodann nach Analogie jener beiden Worte grammatisch aufzufassen. Allerdings muß dann in בק' ein Fehler stecken. קרב paßt so nicht mehr. Man könnte allerdings an das aramäische קְרָב (Krieg, vgl. Dan. 7, 21) denken, und gewiß würde בק' = „im Kampf“ nicht übel in den Satz passen. Aber es ist doch sehr fraglich, ob wir auch berechtigt sind, hier ein aramäisches Lehnwort zu finden, obwohl das Wort auch außer jener Danielstelle im alten Testament mehrfach vorkommt (u. a. Ps. 55, 22; 78, 9; 144, 1). Vgl. Kautzsch, Die Aramaismen im A. Test., pg. 77f. — Paläographisch ist nun in der jüngeren Form der althebr. Schrift, wie sie uns in den aramäischen Papyri vorliegt, eine Verwechslung von ק und ח ohne Schwierigkeit begreiflich. Sollte also etwa dort ursprünglich בְּחָרֶב gestanden haben? Natürlich paßt dies zu der eigentlichen Bedeutung von רדה gar

nicht. Aber es fragt sich, ob nicht in רדה auch ein Fehler steckt und ob nicht das Eindringen dieses Wortes erst die weitere Folge gehabt hat, daß man statt בחרב das überlieferte בקרב herstellte, um die unnatürliche Verbindung des Schwertes mit dem Worte רדה zu beseitigen? Mir scheint statt רדה vielmehr רְעֵה gelesen werden zu müssen (die Entwicklung eines ד aus einem ע ist bei nicht sorgfältig erhaltenem und gepflegtem Texte von jener Papyrischrift aus paläographisch auch unschwer begreiflich). Der Satz: „Weide mit dem Schwerte deine Feinde" ist jedenfalls poetisch kraftvoll und tadellos; er erinnert — und das spricht besonders für diese Emendation — lebhaft an Ps. 2, 9, und, was gar nicht übersehen werden darf, er paßt auch viel eher als die überlieferte Textgestalt zu der parallelen ersten Verszeile der Strophe. Von dem Hinweis auf das „Zepter", das der „Herr" vom Zion aus in Jahwes Kraft ausstreckt, kommt man jedenfalls auch nicht zu allernächst auf die Vorstellung vom Niedertreten der Feinde. Dagegen ist der Fortschritt vom „machtvollen Zepter" zum „Schwerte" als dem Werkzeuge, mit denen man Feinde wirksam unterwirft, poetisch leichter, erst recht natürlich der Übergang zu dem Bilde vom „Weiden". Ich möchte also nach alledem wirklich vorschlagen, den Text so zu emendieren, habe es aber vorläufig noch unterlassen, den Text demgemäß zu ändern.

Zu v. 2^b fehlt uns nun der zweite Halbvers. M. E. steckt derselbe in den beiden ersten Worten des masoret. v. 3. Sicher beginnt der neue Satz (v. 3^b) auch ebensogut mit ביום חילך. Als Anfang einer neuen (dritten) Strophe steht dies ja einigermaßen dem Beginn der zweiten Strophe (dem Hinweis auf das מטה עזך) parallel. Nun bedarf es freilich keines Beweises, daß עמך נדבת schon um des Parallelismus willen nicht die ursprüngliche Lesart dieses Halbverses sein kann. Der Text ist aus den Trümmern des ursprünglichen Wortlauts zurechtgemacht. Jedenfalls — daran kann kein Zweifel sein — hat die Verderbnis des ursprünglichen Psalms hinter dem ersten Halbvers dieser Verszeile in immer stärker werdendem Maße begonnen. Was in v. 3^a gestanden haben kann, das läßt sich nach dem Inhalt des ersten Halbverses wohl vermuten, wenn auch nicht mit Sicherheit wiederherstellen. Es muß dort in imperativischer Form als Aufgabe des Fürsten auf dem Zion die gewaltsame Niederwerfung seiner Widersacher ausgesprochen gewesen sein. Eine Vermutung, wie etwa der Halbvers gelautet haben könnte, ist immerhin gestattet, und sie darf um so mehr Beachtung beanspruchen, wenn in ihr der überlieferte Konsonantenbestand auch noch einigermaßen zur Geltung kommt. Sollte etwa dort gestanden haben: וְצָרֶ֫יךָ הֹרְדֵ֫ם. Wenigstens in הרדם würde רדם paläographisch als Grundlage für רבת gelten können. Auch würde ר in beiden Worten stark an ר in den ersten zwei Worten des ersten Halbverses anklingen. Statt וצריך könnte man auch dem überlieferten עמך mehr entsprechend וְקָמֶיךָ lesen. הוֹרִיד im Sinne von: Feinde zu Boden werfen, zu Falle bringen, ist nicht ungewöhnlich. Indes, es liegt mir fern, in der vorgeschlagenen Lesart mehr als eine Vermutung zu erblicken.

3^b. Es wäre, wie schon bemerkt, möglich, daß ביום חילך auch dem ursprünglichen Texte angehörte. Im Vorhergehenden war jedenfalls in Aussicht genommen, daß der angeredete Fürst seine Feinde mit Gewalt und im Kampfe niederwerfen müsse. Mit dem, was weiter im Text folgt, ist leider nichts anzufangen. Wenn wir dem Inhalte des Wortlauts trauen dürfen, dann scheint in der ursprünglichen dritten Strophe, deren Trümmer wir in v. 3^b wohl noch vor uns haben, davon die Rede gewesen zu sein, Jahwe werde seinem Fürsten ein jugendfrisches, siegesmutiges Heer zur Seite stellen, mit dem er die Feinde überwinden werde. Aber wie die Strophe gelautet hat, kann natürlich niemand sagen. 𝔊 übersetzt übrigens לך טל überhaupt nicht; ob es in seiner Vorlage gefehlt hat, kann man nicht mit Gewißheit sagen. ילדתך hat 𝔊 als יְלִדְתִּךָ (vgl. Ps. 2, 7) übersetzt (ἐγέννησά σε). — Dafür,

daß der masoretische v. 3 (von עמך an) seine Gestalt zur Zeit des Makkabäers Simon erhalten habe, ließe sich für עמך נדבת auf 1 Makk. 13, 7 ff. hinweisen, und für בהדרי קדש könnte man einen Widerhall in dem Lobliede auf Simon 1 Makk. 14, 9^b (καὶ οἱ νεανίσκοι ἐνεδύσαντο δόξας καὶ στολὰς πολέμου) finden. — Den überlieferten Wortlaut äußerlich mechanisch in ein rhythmisches Schema einzwängen wollen, ist jedenfalls geschmacklos und verrät mangelhafte Einsicht in das wirkliche Wesen des hebräischen Rhythmus und seiner Formen. Im masoret. v. 3 ist keinerlei rhythmisches Schema zu entdecken, abgesehen davon, daß schon die sonderbare, unklare, geschraubte Ausdrucksweise beweisen muß, daß wir hier keinen ursprünglichen Text vor uns haben, uns also auch davor warnen muß, ihn nach Maßgabe der wenigen im ganzen gut erhaltenen Verszeilen rhythmisch zu beurteilen.

4. Aus diesem Satze läßt sich eine gleichhebige Verszeile (3 : 3) herauslesen. Ihr Ende findet dieselbe mit לעולם. Auch sachlich ist es wahrscheinlich, daß die darauffolgenden, durchaus den Eindruck prosaischer Rede machenden Worte על דב׳ מ׳ nicht mehr zum Inhalt des Gottesschwurs gehören. Sie sind leichter als Randglosse begreiflich, die den Leser an Gen. 14, 18 ff. erinnern sollte, um ihm klar zu machen, wie jetzt wieder Fürstentum und Priestertum des höchsten Gottes, des Schöpfers und Herrn von Himmel und Erde, in Salem vereinigt sei, sowie beide einst dort in Melchisedek vereinigt waren. Die Verszeile selbst erweist sich schon durch ihr abweichendes rhythmisches Schema als nicht ursprünglichen Bestandteil des eigentlichen Psalms. Sie gehört sicher zu der Arbeit, die das Lied auf die Gegenwart seiner Bearbeitung, also wahrscheinlich auf die Zeit des Makkabäers Simon und die Person Simons passend gestalten wollte. Man darf hier an den Volksbeschluß erinnern, von dem wir 1 Makk. 14, vgl. besonders v. 35. 41 ff. lesen. Wenn die Judäer und die Priester miteinander beschließen, τοῦ εἶναι αὐτῶν Σίμωνα ἡγούμενον καὶ ἀρχιερέα εἰς τὸν αἰῶνα κτλ., so steht nichts im Wege in diesem ἀρχ. εἰς τ. αἰῶνα eine Parallele zu dem כהן לעולם zu finden. Allerdings ist im Psalm das, was in 1 Makk. 14 als Entschließung des Volks und der Priesterschaft bezeichnet wird, als göttliche Willensbestimmung dargestellt. Stellt man sich auf den Standpunkt des gläubigen jüdischen Bearbeiters des Liedes, so braucht man daran keinen Anstoß zu nehmen. Denn ihm mußte wie seinen gläubigen Zeitgenossen ja der segenvolle Erfolg Simons als Werk Jahwes erscheinen und in diesem Falle der Beschluß der Gemeinde und der Priesterschaft in Wahrheit als Gottes Stimme gelten. Im übrigen enthält v. 4 auch eine alte wohlbegründete Wahrheit. Simon gehörte ja von Geburt dem Priestertum zu; er nahm also an sich schon teil an der Verheißung ewigen Bestandes, die dem Priestertum der Leviten gegeben war. Das Neue war nur, daß er nun und in ihm seine Nachkommenschaft in das Amt des Hohenpriesters eingesetzt wurde. Und das ist es auch, was der Zusatz על דב׳ מ׳ besonders hervorheben will. Beachtung für die Sicherung der Annahme, daß der Psalm zu jener Zeit bearbeitet und auf die besonderen Verhältnisse passend gestaltet worden ist, verdient auch der Umstand, daß in 1 Makk. 14 Simon in erster Linie ἡγούμενος und dann ἀρχιερεύς genannt wird. Das ist also parallel dem Inhalt des Psalms: zuerst Fürst zur Rechten Jahwes, dann כהן. Daß Simon schon vorher von Geburt dem Geschlecht der כהנים zugehörte, stört daher nicht, denn um seine Priesterwürde überhaupt handelt es sich ja hier nicht, sondern darum, daß er ἀρχιερεύς wurde, was er vorher nicht war. Erst, indem er dies wurde, konnte man ihn auch mit Melchisedek vergleichen.

Nun erlaube ich mir von hier aus noch eine Bemerkung zu v. 1^b zu machen. Vielleicht erhält von hier aus jenes auffällige עד auch noch eine weitere bedeutsame Beleuchtung. Das לעולם steht nur in Verbindung mit der Hohepriesterwürde, die auf Simon übertragen wurde; dagegen findet sich nichts derartiges, wenigstens

nicht ausdrücklich, ausgesagt in Beziehung auf sein fürstliches Amt v. 1. Gewiß läßt sich das dort, wie wir oben sahen, hinzudenken, und es hat m. E. im ursprünglichen Psalm, der sich eben auf kein anderes Königtum als das Königtum Davids bezog, auch wirklich hinzugedacht werden sollen. Nun wäre es aber doch möglich, wenn wir uns auf den zeitgeschichtlichen Boden des Bearbeiters des Psalms stellen, in der Textänderung עַד (statt עַתָּה) eine bestimmte Absicht zu erkennen. Dies עַד könnte in der Tat in der Absicht geschrieben worden sein, zu sagen, daß es nicht Jahwes Wille sei, das Fürstentum des Hohenpriesters Simon zu einem immerwährenden zu machen, in ihm also die an Davids Namen und Königtum anknüpfenden messianischen Verheißungen gleichsam zu annullieren. Zwar hat jetzt Jahwe den Priester zum Fürsten zu seiner Rechten gemacht und will ihm den Sieg über seine und seines Volkes Feinde verleihen, aber ist das erreicht, dann hat er seine fürstliche Aufgabe, die Aufgabe des ἡγούμενος, erfüllt. Es wäre sehr wohl denkbar, daß wir den überlieferten Text alsdann in Gedanken ergänzen sollen: hernach wird dann die messianische Zeit anbrechen und in ihr der verheißene Messias aus Davids Haus kommen. Sollte nicht dafür auch der gegenwärtige Text in der oben schon zitierten Parallele Sach. 6 sprechen? Daß Sacharja selbst in Serubbabel den kommenden „Sproß“, den Messias, erwartet hat, kann ja gar nicht zweifelhaft sein; ebensowenig auch, daß nach dem gegenwärtigen Texte in Sach. 3, 8ff. die Tatsache der Wiedereinsetzung der alten Priesterschaft und besonders ihres hohenpriesterlichen Hauptes in ihr Amt an dem der Vollendung entgegengehenden neuen Hause Jahwes als ein prophetisches Merkzeichen dafür aufgefaßt werden soll, daß alsbald auch der „Sproß“ Messias kommen werde. Die Krönung Josuas, von der wir Sach. 6 lesen, kann darum einerseits dem parallel gesetzt werden, was unser Psalm (vgl. mit 1 Makk. 14) in Bezug auf den Priester Simon und seine Erhebung auf den Fürstensitz sagen soll, andrerseits aber doch auch im Sinne des עַד verstanden und auf Simon bezogen werden, insofern sie ein von Gott angeordnetes symbolisches Vorzeichen auf das Kommen des messianischen Königs ist und die mit der Krönung gleichsam auf Josua übertragene königliche Würde nur eine vorübergehend ihn bekleidende sein soll. Man darf dazu nicht vergessen, daß 1 Makk. 14, 41 auch ein bedeutsames ἕως steht (ἕως τοῦ ἀναστῆναι προφήτην πιστόν, so lange soll Simons Erhebung in die hohe Würdestellung zunächst dauern). Es mag der Bearbeiter des Psalms, der Interpolator von v. 4, sich selbst als einen solchen Propheten angesehen und mit seinem Liede beabsichtigt haben, die Übereinstimmung des Volksbeschlusses mit Jahwes Willen prophetisch zu besiegeln. Jedenfalls aber hat auch er durch sein עַד in Bezug auf die fürstliche Stellung Simons den Ausweg offen gehalten, daß er, wenn er die fürstliche Aufgabe, die Feinde niederzuwerfen, vollendet habe, dann dem messianischen König Platz machen werde. Das mit königlichem Glanze umkleidete Hohepriestertum wäre dann nur der Wegbereiter für den König der Zukunft, in dem und durch den die messianische Friedens- und Heilszeit herbeigeführt wird.

Es ist übrigens sehr wahrscheinlich, daß die masoretische Gestalt des Textes in Sach. 6, 13 (die nicht die von 𝔊 bezeugte ist) ihr Dasein derselben Zeit und Tendenz verdankt, aus der wir unsern Psalm in seiner gegenwärtigen Gestalt verstehen zu sollen glauben. — Man beachte auch dort die Ordnung: erst Herrscher auf dem Thron, dann כֹּהֵן auf seinem Throne. Das entspricht der Reihenfolge im Psalm, nicht minder auch der in 1 Makk. 14, erst ἡγούμενος, dann ἀρχιερεύς.

5. Man kann den Vers allenfalls rhythmisch nach dem Schema 3 : 2 lesen, wie im Texte angegeben ist. 𝔐 faßt ביום־אפו durch den Makkefstrich auch zu einer rhythmischen Einheit zusammen. Aber ein guter Vers ist es nicht. Stände der Satz nicht inmitten eines Psalms, schwerlich würde seine Gestalt einen Leser ver-

anlassen, ihn anders denn als Prosa zu lesen. Von rhythmischem Parallelismus findet sich nichts in den Halbversen. Formell hat der Satz freilich ein Analogon in v. 2ᵃ, und doch gibt für mein Gefühl gerade ביום אפו ihm ein Gepräge, das ihn rhythmisch aufgefaßt noch unter v. 2ᵃ stellt. Möglicherweise hat die Verszeile einst auch etwas anders ausgesehen. Im allgemeinen mag sie in dem Trümmerhaufen des ursprünglichen Textes verhältnismäßig gut erhalten sein; aber darum kann doch auch in ihr das eine oder andere verloren und bei der Rekonstruktion und Bearbeitung in jener jungen Zeit hinzugesetzt sein. So könnte ביום אפו, ein Hinweis auf den kommenden „Tag Jahwes", der mit dem letzten Gerichtsschlag über die gottfeindliche Welt die messianische Zeit herbeiführt, zugleich lebhaft an Ps. 2, 12 erinnernd, zu den Erweiterungen gehören. Im ersten Halbvers dagegen könnte ein Verbalausdruck verloren gegangen sein, der die Verbindung von ארני und על ימינך herstellte. Kommen wir von den beiden ersten Strophen her, so erwarten wir auch nicht ein Perfekt מחץ, sondern eher ein Imperfekt in futurischem Sinne, das sodann v. 6ᵃ (auch v. 7) wiederbringt. Vielleicht lautete die Verszeile einst etwa so:

אדנ׳ יַעֲמֹד על ימינך   ימחץ מלכים

Rhythmisch wäre diese Gestalt der Verszeile jedenfalls sehr viel besser als die überlieferte. Es wäre der Ausfall von יעמד durch Versehen auch nicht gerade unmöglich. Auch fügt sich gerade dies Wort mit seinen Lauten vortrefflich in den Vers ein. Alle seine Konsonanten klingen durch die ganze Verszeile hindurch an, auch sein Vokalismus fügt sich besonders wohllautend in den Zusammenhang seiner nächsten Umgebung ein. — Stellen wir uns auf den zeitgeschichtlichen Boden in 1 Makk. 14, so verstehen wir wohl, wie der Bearbeiter des Liedes dazu kam, das Perfekt מחץ einzusetzen. Dort liegt ja die Überwindung der Feinde durch Simon in der Vergangenheit. Die Erhebung Simons zu seiner Doppelwürde durch den Beschluß der Gemeinde und der Priesterschaft setzt ja die Niederwerfung der Feinde voraus. Führt uns nun aber v. 4 im Psalm in jene Zeit der Erhebung Simons, so mußte der v. 4 interpolierende Bearbeiter des Liedes in v. 5 das Perfekt einfügen. V. 6 stimmt dann auch dazu; ידין widerspricht dem nicht. — Haben wir oben zu v. 3ᵇ mit unserer Vermutung, was der Inhalt der dritten Strophe des ursprünglichen Liedes gewesen sein möchte, das Richtige getroffen, so würde v. 5 den Inhalt der vierten Strophe ziemlich deutlich erkennen lassen können. In ihr würde gesagt gewesen sein, daß der mit einem kraftvollen, siegesmutigen Heere wider seine Feinde ziehende Fürst sich im Kampfe auch des Schutzes und der Hilfe des Allherrn Jahwe getrösten könne. Jahwe wirft die feindlichen Könige und ihre Kriegsmacht zu Boden und gibt ihm den Sieg. Die מלכים erinnern auch wieder lebhaft an Ps. 2, 10 (bezw. v. 2), und zur Beziehung auf Simon vgl. 1 Makk. 14, 13. Auch das „Zerschmettern" erinnert an die Drohungen in Ps. 2. Die Zusammenstellung des ursprünglichen Liedes mit Ps. 2 erscheint also wirklich wohlbegründet.

6. Vielleicht steckt in dem Wortlaut dieses Verses noch ein Rest der ursprünglichen zweiten Verszeile der vierten Strophe. Jedenfalls macht der Anfang des Satzes (ידין בגוים) ganz den Eindruck, die sachlich rhythmische Ergänzung zur vorausgehenden Verszeile (v. 5) einleiten zu sollen. Ist dort von Zerschmetterung der Könige die Rede, so ist hier die Ergänzung geboten, Jahwe übt zugleich Gericht an den גוים. Man vergleiche wieder den Parallelismus hierzu in Ps. 2. — Mit dem in v. 6 überlieferten Wortlaut ist aber rhythmisch wieder gar nichts anzufangen. Eine Verszeile in regelrechter Form ist aus dem Wortmaterial nicht zu gewinnen, selbst dann nicht, wenn man rein mechanisch das rhythmische Schema hineinlesen wollte. Im Wortlaut selbst ist auch einiges sehr zweifelhafter Natur. Auch mit den Versionen, die im einzelnen kleine Differenzen bieten, ist nichts zu erreichen. Ich unterlasse es daher auch, mich auf Vermutungen einzulassen. Wir

müssen uns damit begnügen, den Inhalt der ursprünglichen Verszeile aus dem Zusammenhang mit v. 5 einigermaßen ahnen zu können. Es ist auch in ihr von Jahwes Gericht die Rede gewesen, das er zur Seite seines Königs und für ihn über Könige und Völker ausführt und durch das die allumfassende Herrschaft des König-Messias ihrer Verwirklichung zugeführt wird.

7. Wenn das prosaische על כן unterdrückt wird, haben wir hier auch eine gute Verszeile nach dem Schema 3 : 2. Aber ich machte schon aufmerksam auf die Schwierigkeit, sie als ursprünglich zum Psalm gehörig anzusehen. Jedenfalls kann sie, falls sie ursprünglich zum Liede gehörte, nicht die unmittelbare Fortsetzung von v. 5f. gewesen sein, denn dort ist von dem siegreichen Fürsten noch in II p. geredet. Es dürfte dann mehreres verloren gegangen sein. Mir scheint es jedoch fraglich zu sein, ob der Vers überhaupt einst zum Psalm gehört hat. Duhm hat vermutet, vielleicht sei v. 5—7 „ein Bruchstück aus einem auf Judas (den Makkabäer) gedichteten Liede, das jemand aus dem Gedächtnis, darum zerstückelt und ohne Ordnung, neben dem Orakel auf Simon niedergeschrieben habe". Er kann keinen Zusammenhang zwischen v. 5ff. und den vorausgehenden Versen entdecken. Das hängt damit zusammen, daß er v. 4 zum ursprünglichen Bestande des Liedes v. 1ff. rechnet. Geschieht dies nicht, so erkennt man trotz aller Zerbröckelung des ursprünglichen Textes ohne Mühe den inneren Zusammenhang wenigstens von v. 5. 6 mit v. 1—3. Aber v. 7 fällt aus diesem Zusammenhang, zwar nicht ohne weiteres seinem Inhalte nach, wohl aber formell durch die III p. vollständig heraus. Ich möchte also glauben, daß wir in diesem Verse eine auf literarischer Erinnerung beruhende Vermehrung des ursprünglichen Textes zu erkennen haben. Auf wessen Hand sie zurückgeht, muß unentschieden bleiben. Einen befriedigenden Abschluß für das Lied in seiner gegenwärtigen Gestalt bietet v. 7 jedenfalls nicht. — Am Ende ist mit S ראשו zu lesen. Auch der Rhythmus verlangt diese Änderung.

*

Psalm CXI.

Dieses Lied ist, auch abgesehen vom Akrostichon, nicht ohne anerkennenswerte Kunst aufgebaut. Der Dichter hat sich gegenüber anderen alphabetischen Liedern schon dadurch einen großen Zwang auferlegt, daß er mit der akrostichischen Ordnung bis auf die Halbverse vorgedrungen ist. Damit legte er der poetischen Gedankenentwicklung empfindliche Schranken auf. Überblickt man aber das Lied, so muß man anerkennen, daß er es trotz dieser Schranken verstanden hat, in den Inhalt seiner Verse nicht bloß Bewegung, sondern auch einen fühlbaren logischen Fortschritt hineinzubringen. Selbst strophische Gliederung fehlt nicht. Bei einiger Erwägung des Inhalts wird man erkennen, daß bis v. 8 je zwei Verszeilen sich inhaltlich enger zusammenfügen. Natürlich wird niemand bei einer solchen Dichtung die inhaltliche Geschlossenheit eines Zweizeilers erwarten, die wir sonst kennen gelernt haben. Der Zwang des Akrostichons führt leicht in dem einen oder andern Halbverse eine Lockerung der Einheitlichkeit des Gedankeninhalts herbei.

Eine besonders kunstvolle Gestalt hat die letzte Strophe v. 9. 10 erhalten (im allgemeinen von Baethgen erkannt, aber nicht in ihrer vollen Bedeutung gewürdigt). Die Zahl der Buchstaben des Alphabets (22) brachte es mit sich, daß bei der strophischen Gliederung in Zweizeiler am Ende eine zweigliedrige Verszeile, die elfte, hätte überschießen und isoliert bleiben müssen. Der Dichter hat dies in wirklich kunstvoller Weise vermieden. Er hat den beiden inhaltlich auch hier wohl verbundenen Gliedern einer jeden Verszeile der letzten Strophe ein drittes hinzugefügt. Diese dritten Kola bringen einen kräftigen, auch inhaltlich angemessenen Nachhall zu den beiden Halbversen, wozu sie zunächst in der rhythmischen Gliederung gehören, aber — und darin bewährt sich des Dichters Kunst in höchst beachtenswerter Weise — auch untereinander gehören sie selbst inhaltlich zusammen, ja, sie würden sich, aus dem Zusammenhang herausgehoben, zu einer besondern ganz vortrefflichen zweigliedrigen Verszeile vereinigen. Wir haben also in der letzten Strophe tatsächlich eine höchst kunstvolle Verschlingung der Verskola vor uns. Und daß der Dichter mit klarem Blick darauf hingearbeitet hat, ein nach Möglichkeit wohl abgerundetes Lied zu schaffen, darf man auch daraus entnehmen, daß das letzte Versglied v. 10^{c} inhaltlich wieder auf die erste Strophe, auf v. 1, zurücklenkt. Er beginnt dort mit dem Lobpreis Jahwes und schließt hier mit dem Bekenntnis, Jahwes Preis werde in alle Zeit nicht zu Ende gehen.

Das Versschema ist ohne weiteres zu erkennen. Die einzelnen Verszeilen sind im allgemeinen auch in ursprünglicher Gestalt überliefert. Einzelne auch rhythmisch bedenkliche Stellen lassen sich vielleicht auf kritischem Wege wieder in Ordnung bringen. Am wenigsten strenge Anforderungen darf man bei einer solchen Dichtung wohl an die Gleichartigkeit des rhythmischen Charakters der Verseingänge stellen. Der Zwang, eine Zeile mit einem bestimmten Buchstaben zu beginnen, kann zu Abweichungen von der Regel führen. Ob das hier geschehen, werden wir hernach sehen.

1. 𝔐 בכל לבב, aber besser mit 𝔊 und 𝔖 לִבִּי. — Statt des überlieferten ועדה scheint mir das von 𝔖 gebotene בְּעֵדָה besser zu sein. Das schließt sich dann appositionell gut an בסוד ישׁ' an und sagt, woran der Dichter bei סוד ישׁ' in Wirklichkeit denkt.

2. גדלים braucht rhythmisch nicht als Abweichung empfunden zu werden. Überblickt man die Verseingänge, so sieht man, daß dieselben fast überall vor dem ersten Hochton eine volltönende Silbe haben. Rhythmisch kann auch גְּד (auch גְּדוֹ) nur als eine Silbe angesehen werden. Das Lautgewicht ist nicht größer als das der Silbe אוֹ in אורה v. 1. — 𝔊 empfiehlt am Ende חֲפָצָיו. Vielleicht ist dies vorzuziehen.

3. Nach dem überlieferten Text (הוד והדר) müssen wir den ersten Hochton auf הוד legen, also die Verszeile mit dem Hochton beginnen. Diese Abweichung gegenüber den anderen Verszeilen ließe sich rechtfertigen mit dem Hinweis auf den Zwang des Akrostichs. Aber es ist m. E. trotz der Überlieferung sehr fraglich, ob

der Text in v. 3ᵃ richtig ist. הוד והדר ist allerdings eine nicht seltene alliterierende Wortverbindung zur Bezeichnung der Majestät. Aber etwas kühn scheint mir selbst in poetischer Sprache der Satz v. 3ᵃ zu sein, Jahwes Werk ist הוד וה'. Überblickt man den Inhalt der beiden strophisch zusammengehörigen Verszeilen (v. 3. 4), so ergibt sich, daß der Dichter in der Hauptsache von dem ruhmvollen Gedächtnis reden will, das Jahwe sich durch sein wunderbares Tun, seine Gerechtigkeit und Barmherzigkeit selbst aufgerichtet hat. Sollte nun in v. 3ᵃ der Satz eine inhaltlich v. 4ᵃ verwandte Gestalt gehabt haben? An diesen Halbvers zu denken, liegt darum nahe, weil sein נפלא' dem פעלו parallel steht, so wie auch die beiden zweiten Halbverse v. 3^b und v. 4^b inhaltlich einander entsprechen. So möchte ich denn vermuten, statt הוד והדר sei entweder zu lesen: הוֹדוֹ הִגִּד oder etwa auch הוֹדוֹ הִזְכִּר. Die Entstehung von הדר aus הגד ist paläographisch leichter begreiflich; die zweite Korrektur setzt eine verhältnismäßig starke Verderbnis des Textes voraus. Sachlich genügt aber auch הִגִּד. Der Sinn des Satzes, der so herauskommt, ist auch gut und paßt insbesondere gut zu dem strophisch parallelen v. 4^a. Subjekt ist natürlich פעלו. Sein Tun verkündigte und verkündigt (Perf. hier aoristisch) immerfort seine Majestät, gibt Kunde von seinem majestätischen Wesen. Ist diese Textänderung auf dem richtigem Wege — und mir scheint dies der Fall zu sein —, dann ist die Unregelmäßigkeit des Verseingangs auch beseitigt. Dann geht auch hier dem ersten Hochton eine vollgewichtige Silbe voraus.

6. Der erste Halbvers kann nicht ursprünglich sein. Je nachdem wir lesen, ist er drei- oder vierhebig. Im ersten Falle aber weicht der Verseingang von dem der anderen Verszeilen in sehr starkem Maße ab. Lesen wir כֹּחַ מַעֲשָׂיו, was aus sachlich-logischen Gründen geboten erscheint, so ist der Halbvers vierhebig. Lesen wir aber כח מעשׂיו, so gewinnen wir zwar einen dreihebigen Halbvers, aber dem ersten Hochton gehen zwei volle Silben voraus. Hier ist sicher von irgend jemand eine Texterweiterung vorgenommen, und wo sie zu suchen ist, kann nicht zweifelhaft sein. Um des Akrostichons willen muß כח festgehalten werden, aber מעשׂיו ist im Zusammenhang des Ganzen überflüssig. Lesen wir כֹּחוֹ, so ist damit m. E. genau dasselbe ausgedrückt, was die umständlichere Wortverbindung meint; in ihr kann nicht mehr liegen. Es ist eben die Kraft, die er zu gunsten seines Volks in Wirksamkeit setzen wollte und worin sie sich bezeugen sollte, das sagt der finale Satz v. 6^b. Nun ist zum richtigen Verständnis von כח hier auch noch ein anderes nicht zu übersehen. Die strophisch zusammengehörigen v. 5. 6 blicken sichtlich in der Hauptsache auf die leibliche, materielle Versorgung Israels durch Jahwe. Das zeigt טרף v. 5^a, ebenso נחלה in v. 6^b. Darauf dürfte sich demnach auch v. 5^b beziehen, denn Jahwe gedachte, indem er für sein Volk sorgte, wie es v. 5^a. 6^b andeuten, eben seiner Bundesverheißungen. Schon bei der Schließung des Bundes mit Abraham hatte er ihm und seinem Samen das Land seiner Fremdlingschaft, das Land, das von Milch und Honig fließt, verheißen. Nun kann ja כח auch die irdischen, von Gott selbst geschaffenen Güter bezeichnen. Es wäre also nicht ausgeschlossen, daß der Dichter in כח hier im Zusammenhang auf die Erzeugnisse der göttlichen Kraft hinweisen wollte, insofern sie sich in der materiellen Versorgung des Volks verkörperten. Lesen wir also כֹּחוֹ הִגִּיד לְ', so ist der Halbvers rhythmisch in vollkommener Ordnung, auch in seinem Eingang; am sachlichen Inhalt hat er auch keine Einbuße erlitten; dagegen scheint er mir an poetischem Charakter gewonnen zu haben. — Allerdings ist הגיד etwas auffällig. Sollte darin nicht ein Fehler stecken? Beachten wir, daß das folgende Wort mit ל beginnt, so wäre es möglich, statt הגיד : הִגְדִּיל zu lesen. ל könnte einmal übersehen und dann הגדי in הגיד umgewandelt worden sein. Jedenfalls würde כחו הִגְדִּיל לְעַמּוֹ sachlich nicht übel sein, zumal auch in Verbindung mit dem folgenden Satz, der dann nicht final, sondern gerundivisch aufgefaßt werden

müßte. Möglich ist auch noch eine andere Emendation. In הגיד könnte auch הֵפִיק stecken. Die Vertauschung von נ und פ und die Verlesung eines ק nach Verwischung des vertikalen Schafts in ד würden bei der alten Schrift in der jüngeren kursiven Form ziemlich leicht begreiflich sein. Sachlich würde das Wort sehr gut sich in den Zusammenhang einfügen, sich auch mit dem Objekt כחו und mit dem folgenden, gerundivischen Nebensatz gut verbinden. Ich würde subjektiv von den beiden Emendationsmöglichkeiten diese letztere vorziehen. — Auch der zweite Halbvers ist so, wie er überliefert ist, vierhebig. Es muß ein Wort getilgt werden. Mir scheint נחלת גוים auf einer nachträglichen Korrektur zu beruhen und einfaches נחלה die ursprüngliche Lesart zu sein. Das entspricht auch besser den allgemeinen Ausdrücken in den anderen Halbversen dieser Strophe. Darauf kam es dem Dichter an, zu sagen, Jahwe habe seinem Volke ein Erbteil gegeben und durch seine Kraft ihm erworben, auf dem es sich an seinem irdischen Segen erfreuen konnte. Daß das Land, das er ihm gab, bisher ein Besitz von גוים war, das besonders hervorzuheben, mochte ein Leser das Bedürfnis haben, aber dem Dichter hat das nicht so am Herzen gelegen. Lesen wir, wie oben vorgeschlagen, so ist der Halbvers auch rhythmisch in Ordnung, und inhaltlich ist nichts Wesentliches verloren gegangen.

7. Im ersten Halbvers ist ein Wort formell, aber auch sachlich überflüssig. Ich tilge ומשפט. Das konnte schon einem Abschreiber leicht in die Feder fließen. Die Worte dieses begrifflichen Inhalts kommen ja so oft paarweise vor. Freilich kann auch die parallele Wortverbindung in v. 8^b auf die Hinzufügung von ומשפט eingewirkt haben. — Im zweiten Halbverse stoßen zwei Hochtonsilben unmittelbar aufeinander, aber das logische Gewicht der Worte im Satzgefüge macht dies Zusammentreffen nötig. Eine Sprechpause ersetzt die Senkung.

8. Der Verseingang סְמוּכִים ist rhythmisch so zu beurteilen wie in v. 2. — 𝕸 liest לעד לעולם, aber es ist gewiß so zu lesen, wie im Texte vorgeschlagen. Gewöhnlich lautet die Formel ja: לעולם ועד. Es scheint, als sei hier die umgekehrte Folge der Worte gewählt, um den rhythmisch wohllautenden Zusammenklang von לעד und ועולם (in beiden Worten ל und in Verbindung damit allerdings in verschiedener Stellung zu ihm die Gutturalis ע) zu gewinnen. — Am Ende ist statt des masoretischen וְיָשָׁר sicher mit den Versionen וָיֹשֶׁר zu lesen. Übrigens ist die strophische Zusammengehörigkeit von v. 7 und 8 inhaltlich wieder ganz unzweifelhaft.

10. An sich ist es nicht anstößig, wenn יראת יהוה als begriffliche Einheit zugleich auch als rhythmische Einheit unter einem Hochton gelesen wird. Aber es würde im Zusammenhang alles in Ordnung bleiben, auch wenn wir nur יִרְאָתוֹ läsen. Der Rhythmus würde dadurch leichter und glatter. — So zweifle ich auch, ob im zweiten Versgliede טוב ursprünglich ist. שכל טוב kommt noch 2 Chron. 30, 22 und Prov. 3, 4; 13, 15 vor. Aber häufiger ist doch das einfache שכל, und im Parallelismus zu חכמה genügte das auch hier in jeder Beziehung. Rhythmisch notwendig ist freilich die Tilgung von טוב nicht; man müßte allerdings lesen: שכל טוֹב, also den Ton auf das Attribut legen, was nicht bedenklich sein würde, weil ש' ט' gewissermaßen als Worteinheit aufgefaßt werden könnte. Aber der Rhythmus des Halbverses wird für mein Gefühl wesentlich besser, wenn wir טוב beseitigen. Sachlich geht dabei ja nichts verloren, da ש' allein auch das bedeuten kann, was es mit טוב zusammen sagt. Schließlich möchte ich nicht unterlassen, noch eine Vermutung auszusprechen. Vielleicht ist statt טוב vielmehr הוא zu lesen und dies dann als Fehler für הִיא (auf יראת י״י bezüglich) zu betrachten. Das würde sachlich und rhythmisch vortrefflich in den Satz passen. — 𝕸 עשיהם; das Suffix III plur. hat rückwärts erst in v. 7, in כל־פקודיו eine grammatische Anlehnung. Das ist aber zu weit entfernt. 𝕲𝕾Hier. haben sicher recht, wenn sie עֹשֶׂיהָ, auf יראת י״י zurückgreifend, voraussetzen.

*

Psalm CXII.

Das, was ich über Ps. 111 gesagt habe, gilt in allen Beziehungen auch von Ps. 112. Auch die strophische Gliederung, zumal auch am Ende des Liedes, ist dieselbe. Die längst ausgesprochene Vermutung, Psalm 112 sei im Hinblick auf Ps. 111 gedichtet, ja, er sei vielleicht sogar von dem gleichen Verfasser, ist m. E. wohl begründet. Mir scheint ein besonderer Umstand für die Herkunft beider Lieder von demselben Verfasser ein sehr gewichtiges Zeugnis abzulegen. Sieht man genau zu, so ergibt sich eine höchst auffällige Korrespondenz der im Aufbau der Lieder entsprechenden Strophen. Sie entsprechen einander in Hauptgedanken, berühren einander auch zum Teil im Ausdruck oder bieten doch Formen des Gedankenausdrucks, deren absichtlicher Parallelismus unverkennbar ist. Natürlich darf dabei nicht übersehen werden, daß Ps. 111 von Jahwe, dagegen Ps. 112 vom Gerechten oder Frommen redet. Aus dieser Verschiedenheit des Objekts des poetischen Lobpreises ergeben sich selbstverständlich bei allem Parallelismus in Gedanken und Wortlaut mancherlei notwendige Verschiedenheiten. Mir scheint jedoch dieser intime Parallelismus beider Lieder weniger leicht verständlich, wenn ich an zwei verschiedene Dichter denken soll, als wenn ich annehmen darf, daß es dieselbe fromme Dichterpersönlichkeit war, die sich innerlich bewogen fühlte, in diesen Liedern eine kunstvolle, wegen des Akrostichons auch leicht einprägbare Lehrdichtung der Gemeinde darzubieten. — Das rhythmische Schema 3 : 3 ist zuweilen auch hier durch Zusätze gestört. Auch an Verderbnissen fehlt es nicht.

1. Der erste Halbvers ist überfüllt. Wir dürfen ohne weiteres איש und את tilgen. Die Nota accus. steht sonst auch nicht in diesen Versen, und der Sinn wird nicht geändert, wenn איש wegfällt. Die voller klingende Aussprache יָרֵא, als Perfekt, halte ich aus Gründen des rhythmischen Wohlklangs fest. Sonst könnte man auch stat. constr. vom Adj. verb. יְרֵא sprechen. — Der zweite Halbvers erinnert durch seinen Wortlaut, aber auch durch seinen Inhalt, an 111, 2^b, und der erste Halbvers preist im Grunde den glückselig, der das zu tun vermag, was 111, 1, insbesondere v. 1^a, sagt.

2. Im ersten Halbvers kann sachlich und muß aus rhythmischem Grunde יהיה schwinden. Der Gedankenparallelismus zwischen v. 2^a und 111, 2^a ist auch nicht zu verkennen. — Im zweiten Halbvers ist überliefert דור ישרים. So muß דור mit Hochton gesprochen werden. An sich ist das natürlich möglich. Aber mir scheint aus einem sachlichen Grunde der Text nicht in Ordnung. So wie der Satz lautet, spricht er einen an sich richtigen allgemeinen Gedanken aus, den man auch mit dem Inhalt des ersten Halbverses in gute Beziehung setzen kann. Das, was hier von dem דור ישרים überhaupt gesagt wird, gilt auch von dem זרע dessen, der in v. 1 glücklich gepriesen wird. Ich möchte aber glauben, die unmittelbare Beziehung auf den Gottesfürchtigen usw. durch das Pronomen habe auch in der Aussage in v. 2^b nicht gefehlt, und das Lob, das hier ausgesprochen wird, habe in seiner Höhenlage dem entsprochen, das in dem גבור וג' des ersten Halbverses liegt. Ich schlage

die in den Text aufgenommene Lesart vor. Aus ihr ist die überlieferte Textgestalt leicht erklärbar. Die aufeinanderfolgenden Konsonanten ורוב sind formell so ähnlich, daß leicht das eine Paar וב durch Versehen wegfallen konnte. Der Sinn des Satzes ist bei dieser Lesart sehr gut. Das ist das höchste Lob, das über das Geschlecht, das von dem Gottesfürchtigen stammt, ausgesprochen werden kann, daß es inmitten der ישרים und von ihnen gesegnet oder gepriesen wird. Daß diese Emendation wahrscheinlich das Richtige trifft, zeigt auch die Parallele in 111, 1[b]. Wie man Jahwe in dem Kreise der ישרים preist, so geschieht's eben nach unserm Halbverse auch dem Geschlechte des Gottesfürchtigen inmitten der ישרים.

3. Das überlieferte הוֹן וָעֹשֶׁר, bei dem die Verszeile mit der Hochtonsilbe beginnt (genau so wie im überlieferten Text von 111, 3[a]), ist nicht in Ordnung. Die große Ähnlichkeit des Anfangs dieser Verszeile in beiden Liedern fällt natürlich sofort in die Augen und zwingt, auf Absicht zu schließen. Auch dieselbe Emendation hilft uns wieder zu der richtigen Gestalt des Eingangsworts. Wie 111, 3 הודו, so ist hier הונו zu lesen. Damit ist dem rhythmischen Bedenken über den Verseingang abgeholfen. Das nach Abtrennung von ו übrigbleibende Wort können wir als Perfekt עָשַׁר oder auch als Adj. עָשִׁר lesen. Der Sinn ist derselbe. Der Satz sagt: „Seine Habe — reich ist sie in seinem Hause". Aber vielleicht steckt doch in עשר eine stärkere Verderbnis. Prov. 8, 18 finden wir הוֹן עָתֵק. Wenn wir statt עשר : עָתֵק einsetzen, so würde das ganz vortrefflich in den Zusammenhang, zumal auch zu dem parallelen Halbvers, passen. „Seine Habe (= Reichtümer) — alt (von altersher) ist sie in seinem Hause" d. h. sie hat Bestand und bleibt auch den nachkommenden Geschlechtern. Für diese Korrektur würde, wie gesagt, zunächst der zweite Halbvers sprechen, wo von der Gerechtigkeit des Frommen gesagt wird, sie habe immerwährenden Bestand. Weiter könnte dafür aber auch jene Stelle Prov. 8, 18 zeugen, insofern auch dort mit הון עתק unmittelbar צדקה verbunden ist, und alles wurzelt auch dort in der Furcht Jahwes. Für עתק würde auch sprechen, daß alle drei Konsonanten durch die ganze Verszeile hindurch vielfachen lautlichen Widerhall finden. Besonders stark würde sein Zusammenklang sein mit וצדקתו und mit צדיק im vierten Halbverse der Strophe. — Die innere Beziehung unseres Halbverses zu 111, 3[a] ist auch wieder leicht erkennbar. Wie Jahwes Wirksamkeit seine Majestät kundmacht, so läßt der feste Wohlstand, das äußere Wohlergehen eines Mannes und seines Hauses erkennen, daß er auf dem rechten Grunde steht, daß in ihm die Furcht Jahwes wohnt. — Der zweite Halbvers ist in beiden Liedern vollkommen gleich. Aber doch sind die Sätze nicht ganz gleichbedeutend. Denn 111, 3 ist von Jahwes צדקה die Rede, in unserm Psalm von der des Menschen. Das ist aber etwas wesentlich anderes. Gerade in einem solchen Satze offenbart sich, wie ich meine, besonders eindrücklich, daß derselbe Dichter hinter beiden Liedern steht. Schwerlich hätte ein anderer denselben Wortlaut übernommen.

4. Der erste Halbvers hat rhythmisch ein Wort zu viel. So wie er dasteht, enthält er einen allgemeinen Gedanken. Den ישרים geht, wenn sie in Finsternis d. i. in Trübsal sind, das Licht auf, sie empfangen Heil. Natürlich ist der, den der Psalm glücklich preisen will, ein solcher ישר. Der Satz sagt also, auch für ihn gilt dies. Nun kann das aber m. E. nicht ursprünglich hier sein. Der Dichter selbst hat hier etwas geschrieben, das von dem Frommen sagte, nicht bloß was ihm selbst zu teil wird, sondern auch was er vermöge seines Segenszustandes für andere ist und sein kann. So fügt sich dann auch der zweite Halbvers in richtiger Fassung mit dem ersten inhaltlich eng zusammen und die ganze Verszeile mit dem strophisch zugehörigen v. 3. M. E. ist demnach לישרים zu tilgen und אורו statt אור zu lesen. „Es geht auf in der Finsternis sein Licht" (vgl. dazu Jes. 60, 1): dieser Satz kann zwiefach aufgefaßt werden. Zunächst: wenn der Gottesfürchtige in finstere Zeiten

geführt wird, so darf er sicher sein, ihm geht das Licht des Heils auf, Gott hilft ihm. Diese Auffassung wird durch v. 3 nahegelegt. Durch v. 4ᵇ aber wird auch noch die andere Auffassung gerechtfertigt: in finsteren Zeiten, in Zeiten des Unheils geht sein Licht auf für andere; er, der von Gott gesegnete, wird dann ein Quell des Segens auch für die, die des Erbarmens und der Gnadenhilfe bedürftig sind. Gerade diese zweite Auffassung findet sodann ihre besondere Stütze wieder an dem Parallelismus von Ps. 111, 4. Dort ist von der wunderbaren Hilfe die Rede, durch die Jahwe seinem Namen ein dauerndes Gedächtnis stiftet. Daß der Parallelismus der Verszeilen in den beiden Psalmen ein beabsichtigter ist, das kann nicht zweifelhaft sein. Die zweiten Halbverse sind ja völlig identisch, natürlich ist das Subjekt ein verschiedenes. So ist es denn auch wohl berechtigt zu sagen, weil 111, 4ᵃ auf die tatkräftige Bewährung der göttlichen Gnade und Barmherzigkeit hinweist, hat der Dichter sicher auch 112, 4ᵃ von der heilbringenden Wirksamkeit des von Jahwe gesegneten Frommen an denen, die im Unheil sind, verstanden wissen wollen. — Von 111, 4ᵇ aus versteht es sich denn auch von selbst, daß die überlieferte Lesart im zweiten Halbverse וצדיק falsch ist. Es muß צדיק heißen, und dies ist Subjekt zu den vorausgesetzten Prädikaten (so auch Duhm), entspricht also dem יהוה in 111, 4ᵇ. Eben darin beweist einer, daß er ein צדיק ist, daß er, nach dem Vorbilde Jahwes, חנון ורחום gegenüber seinen Mitmenschen ist. Dieser Gedanke findet seine Fortsetzung in der nächsten Strophe, und zwar auch wieder mit merkwürdigem Parallelismus in den beiden Liedern.

5. Auch bei dieser dritten Strophe (v. 5. 6) fällt sofort der enge sachliche Parallelismus mit der dritten Strophe in Ps. 111 auf. Dort wird von der Fürsorge Jahwes für das äußere leibliche Wohl seines Volkes geredet und diese Fürsorge zugleich als nie aufhörende Treue gegen den Bund, den er mit seinem Volke geschlossen, gepriesen. Hier wird der Mann glücklich gepriesen, der seine Frömmigkeit dadurch beweist, daß er dem bedürftigen Mitmenschen tatkräftiges Mitleid erweist, daß er ihm hilft in seiner Not. Er gibt ja damit nur von dem Erbteil, das ihm Jahwe in seinem Volke geschenkt hat, erfüllt also eine Pflicht, die ihm als von Jahwe Begnadetem selbstverständlich obliegt. Der so deutlich erkennbare Parallelismus zwischen den beiden Strophen in Ps. 111 und 112 nötigt m. E. nun dazu, die überlieferte Gestalt von v. 5ᵇ für nicht richtig zu halten. Das Verbum יכלכל ist richtig; es ist durch den ersten Halbvers geschützt. Aber von v. 5ᵃ aus erwartet man als persönliches und sachliches Objekt zu diesem 'יכל etwas anderes, als wir jetzt lesen. Wir erwarten den Gedanken ausgesprochen, es sei derjenige glücklich zu preisen, der Bedürftige mit dem „versorgt“ (d. i. ja יכלכל), woran sie Mangel haben. Wie immer wir den überlieferten Wortlaut auch verstehen wollen, jedenfalls führt er uns in eine andere Richtung als die ist, in die wir durch den ersten Halbvers und durch die parallele Strophe in Ps. 111 gewiesen werden. Ich glaube daher, es steckt in דבריו ein ziemlich stark korrumpiertes אֶבְיוֹן. Setzen wir dies ein, so will במשפט freilich auch nicht mehr recht passen. Aber damit ist nicht gesagt, daß das Wort ganz zu verwerfen ist. Lesen wir etwa כְּמִשְׁפָּט, so würde das recht gut sich in den Zusammenhang einfügen. „Gemäß dem Rechte“ würde in zwiefachem Sinne gemeint sein können und in jedem einen guten Sinn geben. Es könnte die subjektive, von Gott verordnete „Pflicht“ bedeuten, die dem vermögenden Israeliten nach dem Gesetz obliegt, dem verarmenden Bruder aufzuhelfen. Es könnte aber auch das Maß des Bedürfnisses nach Hilfe bezeichnen, das bei dem Armen vorhanden ist, und dem die Hilfeleistung des wahrhaft frommen, von Jahwe gesegneten Gliedes seines Volkes entsprechen muß. Jedenfalls würden diese verhältnismäßig geringen Änderungen am überlieferten Texte den zweiten Halbvers inhaltlich dem ersten entsprechend gestalten. Den Anforderungen des Rhythmus wäre damit Befriedigung verschafft.

6. Der erste Halbvers ist in der überlieferten Wortfolge schwerlich ursprünglich. כי לעולם würde zwei volltönende Silben als Aufstieg zum ersten Hochton bieten. Das widerspricht aber dem rhythmischen Charakter der Verseingänge in diesem Psalm. Stellen wir die Worte, wie im Text geschehen, um, so ist alles in Ordnung und das starke Hervortreten der Negation scheint mir auch dem Sinne des Satzgefüges innerhalb der Strophe besonders gut zu entsprechen. — In v. 6[b] klingt der Wortlaut von 111, 5[b] deutlich wieder, und dieser Widerhall ist m. E. nicht bloß formaler Natur, sondern hat auch inhaltliche Bedeutung. Das immerwährende Gedächtnis, das sich derjenige erwirbt, der so Jahwes Willen gemäß an seinen Brüdern handelt, wie v. 5 angedeutet hat, ist auch ein Segensgut, das Jahwe denen gewährt, die seine Gebote halten, die treue Glieder seines Bundesvolkes sind. Und daß er sie so gesegnet sein läßt, gehört auch zu dem Gedanken an seinen Bund, zu der bei ihm ganz selbstverständlichen Treue gegen seine Bundesverheißungen. — צדיק ist Glosse. Nach dem Zusammenhang ist ja das Subjekt der Sätze in v. 6 gar nicht zweifelhaft, auch nicht, daß es sich bei dem איש (v. 5[a]) nur um einen צדיק handeln kann.

7. Auch die vierte, aus v. 7. 8 bestehende Strophe entspricht inhaltlich der vierten in Ps. 111. Dort ist von der nie aufhörenden Festigkeit und Zuverlässigkeit Jahwes geredet, die sich in allem offenbart, was er tut und gebietet. Hier handelt es sich um die innere Festigkeit des Frommen, die in Jahwe begründet ist und deren köstlichste Frucht die Furchtlosigkeit ist gegenüber allem Übel und aller Feindseligkeit, von der er bedroht sein mag. Ein solcher harrt in unerschütterlicher geduldiger Ruhe der Zeit, wo er triumphieren darf über seine Widersacher. Die inhaltliche Beziehung beider Lieder in diesen Strophen ist jedenfalls eine recht tiefe. Jahwes unveränderliche Festigkeit und Zuverlässigkeit, seine Treue und Gerechtigkeit, die nie ins Schwanken geraten können, bieten den unbedingt sicheren Grund für die triumphierende Sicherheit des Glaubens gegenüber allen äußern und innern Anfechtungen. — V. 7 beginnt in 𝔐: מִשְּׁמוּעָה רָעָה. Das kann um des abweichenden rhythmischen Charakters des Verseingangs willen nicht ursprünglicher Text sein. Am einfachsten ist abzuhelfen so, wie im Texte vorgeschlagen ist. Möglich ist, daß die überlieferte Lesart nur auf einem Hörfehler beruht. Der Sinn bleibt durch die Änderung wohl unberührt. „Er fürchtet sich nicht davor, von Unheil zu hören“, nämlich, das ihn getroffen hat (man denke an Hiob im Prolog zum Hiobbuche). Die überlieferte Lesart bedeutet: „vor böser Botschaft (= Unglücksbotschaft) fürchtet er sich nicht“. — Im zweiten Halbvers muß בטח gestrichen werden. Es ist Glosse zu נכון לבו, das allerdings prägnanter als בטח ist, im allgemeinen aber bedeutet, was dies bedeutet.

8. Die Identität des ersten Worts סמוך in beiden Psalmen ist natürlich nicht zufällig, sondern weist wie die gleichen wörtlichen Berührungen in anderen Verszeilen auf die gleiche Autorschaft der Lieder. — Auffallen kann das Vorkommen von לא יירא in beiden Verszeilen, aber es wird auch von den alten Versionen bezeugt (nur das Psalt. Veronense hat hier οὐ μὴ σαλευθήσεται = לֹא יִמּוֹט, was an sich ganz gut in den Satz passen würde, aber dieser eine Zeuge genügt doch nicht). Freilich halte ich es für möglich, daß die Identität auf einem Schreibfehler beruht und daß in v. 7[a] ursprünglich etwa יֶחֱרַד gelesen wurde. Das würde seiner Bedeutung nach besonders gut zu dem parallelen נכון וג׳ passen. Für die Ursprünglichkeit von יירא in v. 8[a] spricht der starke Widerhall, den ר im zweiten Halbverse empfängt.

9. Der inhaltliche Parallelismus zwischen den letzten Strophen beider Psalmen liegt auch wieder recht deutlich zutage. Zunächst sagt v. 9 in Ps. 111, Jahwe erweise sich als heilig und furchterweckend, indem er seinem Volke Erlösung schenkt und seinen Bund mit allen seinen Segnungen ihm für immer gewährt. Ps. 112, 9 lehrt, daß derjenige zu hohen Ehren erhoben wird, der (nach dem Vorbilde Jahwes,

wie er sich seinem Volke gegenüber gnädig erweist) den Armen aufhilft und dessen Gerechtigkeit nie versagt d. h. nach dem Parallelismus m. E. sicher so viel als: dessen Barmherzigkeit, wie sie sich in der den Armen gewährten Hilfe kundgibt, zu allen Zeiten bereit ist. Das, was Jahwe ist und an seinem Volke tut, verpflichtet alle, die zu seinem Volk gehören wollen, zu gleichartigem Verhalten gegenüber dem Nächsten. — Ob פזר wirklich ursprünglich ist, scheint mir zweifelhaft, obwohl es auch von den Versionen bezeugt ist. Nach Analogie von 111, 9 sollte man auch hier ein Substantiv als Objekt zu נתן erwarten. Aber auch abgesehen von dieser Analogie vermißt man im Satze ungern ein bestimmtes Objekt. Möglich ist natürlich auch, daß נתן an die Stelle eines solchen Objekts getreten ist. Welchen Sinnes dies Objekt etwa war, läßt sich unschwer vermuten, aber welches Wort dafür gewählt war, läßt sich nicht ohne weiteres erkennen.

10. Das, was hier vom רשע ausgesagt wird, erweist ihn als einen solchen, dem die in der Furcht Jahwes wurzelnde Einsicht und Weisheit fehlt, von der Ps. 111, 10 geredet wird. Er sieht scheel auf das Glück des Frommen und ärgert sich darüber. Er will ohne Jahwe erreichen, wonach sein Verlangen steht. Das aber schlägt ihm fehl. Während im Munde der treu an Jahwe haltenden Frommen Jahwes Lob immerdar lebendig bleibt, füllt sich der Gottlosen Mund mit Zähneknirschen. Sichtlich soll auch das dritte Glied (v. 10c) trotz aller Verschiedenheit im Inhalt im Wortlaut an 111, 10c anklingen (natürlich darf man auch an Ps. 1, 6 denken [Baethgen]). Und ebenso wie dort תהלתו וג' am Ende des Liedes an den Anfang (אודה יהוה) wieder anknüpft, ebenso rundet auch hier der letzte Satz das Ganze ab, allerdings in eigentümlicher Weise. Der Hinweis auf die sichere Enttäuschung des Verlangens der Gottlosen weist im Zusammenhange mit v. 9 gegensätzlich auf die Glücklichpreisung des Frommen hin, mit dem das Lied beginnt. — Es ist übrigens gar kein Grund vorhanden, תאות, wie vorgeschlagen worden ist (Olshausen u. a., auch Duhm), in תִּקְוַת zu ändern. Das überlieferte Wort paßt ganz vortrefflich zu dem Zusammenhang.

Das Hohe Lied.

Zur Grundlegung für die textkritische und rhythmisch (oder strophisch)-kritische Behandlung dieser Dichtung schicke ich einige wenige Bemerkungen voraus. Eingehende Begründung meiner Auffassung behalte ich mir vor.

Das „Hohe Lied“ ist eine melodramatische Dichtung. Sie ist nach einem bestimmten, einheitlichen Plane aufgebaut. Die Grundzüge dieses Planes gaben dem Dichter die Hochzeitsfeierlichkeiten am Tage und Abend vor der Brautnacht und die feierlich ernste Handlung am frühen Morgen nach der Hochzeitsnacht, durch die die unverletzte Treue der Braut festgestellt wurde. Das Hohe Lied ist eine Hochzeitsdichtung, ein carmen epithalamium.

Die Dichtung hat eine Überarbeitung erfahren. Ursprünglich handelt es sich in ihr nur um ein Paar, die Braut und den Bräutigam. Es sind Landleute, aber nicht Beduinen, sondern Leute eines Dorfes oder eines Städtchens mit Viehzucht und Wein- oder Obstbau. Von anderer Hand ist dann aber durch Einarbeitungen noch eine fremde Persönlichkeit, ein „König“, nämlich der König Salomo, in die Handlung eingeführt worden. Das Mädchen ist in den Harem dieses „Königs“ gebracht, bewahrt aber seine Treue dem fernen Geliebten unverletzt. Es läßt sich, obwohl es aus seinem Gefängnis nicht herauskann und seinem wirklich Geliebten zuletzt raten muß, sich um seiner Sicherheit willen eiligst aus der Nähe zu entfernen, dennoch nicht in seiner Treue wankend machen. Die Einarbeitungen lassen sich noch erkennen und herausheben. Diese kritische Arbeit nehme ich in dem von mir dargebotenen Texte vor und suche sie hier vom Boden der angedeuteten Auffassung aus zu begründen. Ob sich diese kritische Aussonderung nicht noch auf weitere Abschnitte erstrecken müßte, lasse ich für jetzt dahingestellt. Es ist oft schwer, in solchen Fragen zu unbedingter Sicherheit zu gelangen. Daß auch allerlei Glossen von jüngeren Händen beseitigt und mannigfaltige Verderbnisse im Texte verbessert werden müssen, versteht sich von selbst.

Die Dichtung gliedert sich ganz deutlich in vier Hauptteile, die man allenfalls auch Akte nennen könnte. Teil I erstreckt sich von

1, 2—2, 7 und zeigt uns die Braut in ihrem Hause, umgeben von Frauen oder Mädchen, die ihre engere Umgebung bilden und sie begleiten, die ihr aber auch bei der Anlegung des Brautschmucks zu Diensten stehen. Die Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Geliebten findet dabei kräftigen Ausdruck. — Teil II beginnt mit 2, 8 und endigt mit 5, 1. In ihm bereitet die Mitteilung von Träumen voll glühender Liebessehnsucht durch die Braut an ihre Umgebung die Ankunft des Zuges des Bräutigams vor, der begleitet von seinen Freunden wie von einer Leibgarde gleich einem Könige geschmückt heranzieht und die Gewißheit empfängt, daß er in den Besitz seiner Geliebten gelangen wird. Dieser Teil endigt mit dem Hinweis auf das Festmahl, das den mit dem Bräutigam an der Stätte des Hochzeitsfestes ankommenden Freunden und Gästen bereitet wird. — Teil III, 5, 2—8, 2 (4), leitet den Aufbruch der Braut mit ihrer Umgebung zur wirklichen Hochzeitsfeier ein, schildert das Zusammentreffen ihres Zuges mit der schon auf dem Festplatze anwesenden Umgebung des Bräutigams, führt uns den Schwerttanz der Braut vor Augen und läßt endlich Braut und Bräutigam sich miteinander vereinigen und zu dem Hochzeitshause gehen. — Teil IV, 8, 5—10, setzt die Geheimnisse der Brautnacht voraus und führt uns an den frühen Morgen des folgenden Tages, wo das junge Ehepaar die sieghafte Kraft wahrhafter Liebestreue preisen darf und vor allem in feierlich-ernster Weise bezeugt wird, daß die Braut ihre Treue unerschütterlich bewahrt hat. — Die Schlußsätze (8, 11—14) bilden einen zum Teil äußerst prosaischen Zusatz eben jener jüngeren Bearbeitung der Dichtung.

In den einzelnen Teilen heben sich natürlich einzelne Unterteile gegeneinander ab, die man als Szenen bezeichnen kann. Diese Unterteile sind nicht selten auch durch ihre rhythmische Gestalt von anderen geschieden.

Die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Formen der einzelnen Teile entspricht gewiß dem Charakter der Stimmung, die sie beherrscht und natürlich auch vom Leser oder Hörer nachempfunden werden soll und vielfach auch von uns noch nachempfunden werden kann, falls wir für poetische Ergüsse auch solcher Art nicht gänzlich unempfänglich sind.

Diese einzelnen Stücke beruhen wahrscheinlich auf volkstümlichen, vielleicht uralten Hochzeitsgesängen. Es ist nicht nötig anzunehmen, der Autor des „Hohen Liedes“ habe alles selbst gedichtet. Die Voraussetzung, daß er längst im Volksmunde vorhandenes Liedermaterial verwertet habe, schließt die planmäßige Einheitlichkeit seines Gesamtwerkes nicht aus. Ja, sie schließt auch nicht aus, daß er selbst an den einzelnen aus dem Volksmunde übernommenen Liedern in mancherlei

Weise gearbeitet hat, um sie geeignet zu machen, an ihrer Stelle in den Aufbau der Dichtung glatt eingefügt zu werden.

Der Text bietet nicht selten Formen der Diktion, die dem poetischen Stil widersprechen und dem rhythmischen Lesen arge Schwierigkeiten bereiten, ja, den rhythmischen Wohllaut in empfindlichster Weise stören. Ich beseitige diese Schwierigkeiten ohne Bedenken, will aber die auszuscheidenden Elemente des Wortlauts, so weit es tunlich ist, im Texte stehen lassen und sie nur durch den Druck kenntlich machen. Selbstverständlich wird alles ausgeschieden, was auf jüngere Bearbeitung oder auch nur gelegentliche Glossierung zurückgeht.

Unter dem Texte biete ich die szenischen Bemerkungen, die in cod. Sin. und Alex. der Septuaginta (bezeichnet mit א und A) stehen. Es ist nicht ohne Interesse, die darin vorausgesetzte dramatische Gliederung der Dichtung mit der zu vergleichen, zu der mich sorgfältige und immer und immer wieder nachgeprüfte Untersuchung und Erwägung aller in Betracht kommenden formalen und sachlichen Umstände geführt haben. — Ich bezeichne im Texte die Braut mit dem üblichen Namen Sulammit = S und den sie umgebenden Frauen- oder Brautchor („die Töchter Jerusalems") = Fch; den Bräutigam = B und den ihn umgebenden Männerchor = Mch. In 8, 8. 9 bezeichnet Br die „Brüder" der Braut. Den im ersten Teil durch jüngere Hand eingeführten „König" bezeichne ich = Kg.

*

Teil I.

Das rhythmische Schema in den beiden ersten zusammengehörigen Strophen (v. 2—4) ist deutlich. Es sind gleichhebige Verszeilen. — Inhaltlich führen uns die beiden Strophen sofort in die äußere und innere Situation S's hinein. Sie schildern die durch die Worte des Fch mit gleicher Stärke hindurchdringende Sehnsucht S's nach der Vereinigung mit dem Geliebten und lassen uns zugleich ahnen, eine wie liebenswerte Persönlichkeit dieser Geliebte sein muß.

Kap. I. 2. 𝔐 ישקני und פיהו. Diese Lesart wurde nötig, sobald der wirkliche Geliebte von dem „Könige" unterschieden wurde, der die Sulammit in seinen Harem hatte bringen lassen. Aus diesem ihrem Gefängnis heraus sehnt sie sich nach den Liebkosungen des fernen Geliebten. Der sie umgebende Frauenchor merkt nach dem überlieferten Text erst nachher die wirkliche Bedeutung ihrer Worte, vgl. v. 8, während er zunächst das Verlangen nach seinen Küssen ohne Schwierigkeit auf den „König" beziehen kann, nach dessen Liebesbezeugungen auch sie sich sehnen. Schalten wir aber die Figur des „Königs" wieder aus und stellen die direkte Anrede wieder her, so ist die innere Einheitlichkeit der Anfangsstrophen wieder gewonnen. Für die Änderung der Lesart spricht auch ein rhythmischer Grund. Die beiden ersten zusammengehörigen Strophen haben im Verseingang nur eine Silbe bis zum

ersten Hochton (zu v. 3 s. u.), aber ישקני hat statt dessen zwei volltönende Silben. Das ist m. E. nicht ursprünglich. Lesen wir שקני, so ist auch diese Schwierigkeit erledigt. — כי ist weder rhythmisch noch sachlich bedenklich, aber schwerlich ist es ursprünglich; es ist jedenfalls mehr prosaisch als poetisch.

3. Neben den volltönenden Verseingängen in v. 2. $4^{\alpha.\beta}$ ist לְרֵיחַ in der üblichen Aussprache etwas leicht. Man könnte allenfalls לְרֵיח lesen. Das ließe sich wohl auch sprachgeschichtlich verteidigen. Indes, eine rhythmische Beobachtung läßt mich eine andere Lesart zur Erwägung vorschlagen; sie in den Text aufzunehmen, habe ich allerdings nicht ohne weiteres gewagt. Lesen wir לְרֵיחָם, so ist die erste Silbe (לְ ist dazu zu rechnen) לְרֵי von gleichem Gewicht wie שְׁ' (v. 2), מָשְׁ' (v. 4^{α}) und נָ' (v. 4^{β}). ם könnte vor ש in alter Schrift sehr wohl ausgefallen sein. Lesen wir nun so, so schließen das erste und letzte Wort des Halbverses mit einem ם, während das zweite Wort ein solches in seiner Mitte hat. Das könnte um seines rhythmischen Wohllauts willen wirklich ursprünglich sein. Dazu beachte man die Stellung des מ im zweiten Halbvers, wie er oben gelesen wird. Hier haben das erste und letzte Wort מ in der Mitte, während das zweite Wort zwar nicht mit ם schließt, sondern mit מ beginnt. Dieser Wechsel in der Stellung des so aus allen Worten der Verszeile heraustönenden מ enthält eine so auffällige rhythmische Schönheit, daß der Schluß jedenfalls recht nahe liegt, er habe dem ursprünglichen Text angehört. — Der zweite Halbvers ist jedenfalls fehlerhaft überliefert. 𝔐: שמן תּוּרַק שמך. Die Femininform des Verbums nach שמן ist zweifellos bedenklich. Der Vorschlag שׁ' תְּרָקִי = „thrakisches Rosenöl“ (Bickell, Budde) ist gewiß sachlich sehr schön und scharfsinnig, aber ob man dem Verfasser der Dichtung Kenntnis dieses Öls zumuten darf, scheint mir recht fraglich. Die Textänderung ist auch etwas weitgreifend. An sich finde ich auch keinen sachlichen Grund, das Verbum הריק zu beseitigen. So gut, wie von מור עֹבֵר (5, 13) geredet wird, kann, auch wenn wir einen Beweis dafür nicht beibringen können, „ausgegossenes Salböl“ terminologisch gebraucht gewesen sein, denn nur solches vermag ja seinen Duft ausströmen zu lassen. Nun ist aber die masoretische Lesart zweifellos zu ändern. Man könnte mit einem hebr. Mscr. הורק lesen; das wäre als Relativsatz neben שמן ohne weiteres verständlich, auch paläographisch wäre תו' aus הו' begreiflich. Aber wir lesen besser מוּרָק. Auch das ist aus den jüngeren Formen der alten Schrift als Grundlage für תו' begreiflich. Aber besonders spricht dafür 𝔊 (μύρον ἐκκενωθέν), ebenso 𝔏𝔙A; auch des Syrers oleum myrrhae spricht für ein מ am Anfang des zweiten Worts. Daß auch der zum ersten Halbvers besprochene rhythmische Gesichtspunkt diese Lesart empfiehlt, bedarf keines besonderen Wortes. Ob nicht noch weitere Fehler im Texte sind, ob שמן, das ja schon im ersten Halbvers steht, wirklich ursprünglich ist, lasse ich dahingestellt. Ebenso habe ich Bedenken gegen das letzte Wort שמך (vgl. Budde). Es handelt sich ja in den Worten des Fch um einen Lobpreis von Liebkosungen, dazu aber scheint der „Name“ nicht recht zu passen. Die Sätze in v. 3 sollen doch wohl im Bilde und vergleichsweise nichts anderes sagen, als das, was schon v. 2^{b} sachlich meint, und da drängt sich die Vermutung, daß statt שמך etwas anderes zu lesen sei, sehr stark auf. Aber was dafür etwa gelesen werden könnte, ist schwer zu sagen. Ich wage keinen Vorschlag und lasse שמך stehen, möchte auch nicht unterlassen, zu bemerken, daß allenfalls der parallel stehende Schlußsatz der zweiten Strophe נזכירה וג' für Ursprünglichkeit des שמך sprechen könnte. — Das letzte Glied des Verses könnte (allerdings mit Ausnahme des prosaischen על כן) an sich wohl ursprünglich sein. Es wäre, da auch v. 4^{β} ein solches drittes Glied besitzt, denkbar, daß die zweite Verszeile der beiden Strophen schon ursprünglich trikolisch angelegt war nach dem Schema 3 : 3 : 2. Aber der üble grammatische Anschluß des Satzes in v. 4^{β} (man sollte eher אהבנוך erwarten) macht schon bedenklich. Nicht minder

auffällig ist aber auch das Sätzchen in v. 3 inhaltlich. Habe ich mit Recht v. 2^b. 3 dem Fch zugeteilt, und ich glaube mit Rücksicht auf die weitere Gestaltung des Dialogs damit den richtigen Weg eingeschlagen zu haben, dann ist die Bemerkung: עלמות אהבוך doch mehr als sonderbar, eben weil wir unter den Redenden von v. 2^b an ja an nichts anderes als an עלמות zu denken brauchen. Mir scheint ein glossatorischer Zusatz hier wie in v. 4^β vorzuliegen, und dazu hat m. E. von vornherein auch על כן gehört. Der Zusatz will sagen, eben weil das in v. 3 Gesagte so ist, darum zieht der Gepriesene die Liebesneigung der עלמות auf sich. Derselbe Glossator hat dann auch gemeint, zu v. 4^β diese Tatsache anmerken zu sollen.

*

Die innere strophische Zusammengehörigkeit und Geschlossenheit von v. 2 und 3, ebenso die von v. 4^α und 4^β ist leicht erkennbar, wenn man den Inhalt der Verszeilen genau erwägt. Auch weiterhin durch die ganze Dichtung hindurch ist die strophische Gliederung des ursprünglichen Textes in Zweizeiler regelmäßig durchgeführt. Wo sie jetzt durchbrochen erscheint, handelt es sich um Wandlungen des ursprünglichen Textes durch jüngere Hand oder gelegentlich auch um Wirkungen des dramatischen Aufbaues.

*

4^α. Der zweite Halbvers lautet in 𝔐: הֱבִיאַנִי הַמֶּלֶךְ חֲדָרָיו. Das entspricht der Situation, wie sie in der gegenwärtigen Gestalt der Dichtung vorausgesetzt wird. Im ursprünglichen Zusammenhang aber hat sicher der dringliche Wunsch משכני hier seine Fortsetzung in der sehnsüchtigen Bitte gefunden, der Geliebte möchte S in sein Gemach einführen und ihr schenken, wonach sie verlangt. Mir scheint die imperativische Lesung sich auch viel natürlicher in den Zusammenhang mit den Voluntativen einzufügen, in denen der Fch redet. Schwerlich ist auch המלך ursprünglich, auch wenn während der Hochzeitsfeier der Bräutigam die Rolle eines Königs zu spielen pflegt. Es dürfte auch hier das Wort gestanden haben, mit dem hernach der Geliebte immer benannt wird, das Wort דּוֹדִי. — An dem Plural חדריך braucht niemand Anstoß zu nehmen, auch wenn es sich nur um das Haus eines Mannes des Volks und nicht eines Königs handelt. Sonst stände natürlich nichts im Wege, dafür חֲדָרְךָ zu lesen, vgl. 𝔊𝔏 חֲדָרוֹ statt חדריו.

4^β. נזכירה dürfte richtig sein. Es sagt nichts anderes, als was der Fch in v. 2^b. 3 schon getan hat; auch dort hat er die Liebkosungen des von S ersehnten Geliebten gepriesen. Auch die Worte des ersten Halbverses schließen nicht notwendig in sich, die Frauen des Fch wollten selbst die Liebkosungen genießen. Als Begleiterinnen der Braut genießen sie indirekt mit, was dieser in Wirklichkeit zuteil wird. Ihr Lobpreis der Köstlichkeit der Liebe des Bräutigams, ihr sehnsuchtsvolles Verlangen, sich über ihn zu erfreuen, dient poetisch nur dazu, die Sehnsucht der S in das rechte Licht zu rücken, gewissermaßen zu rechtfertigen. Es ist darum m. E. völlig unnötig, ja, zusammenhangswidrig, statt נזכירה sei es mit Grätz נַשְׁכִּירָה oder mit Budde נִשְׁכָּרָה zu lesen (dagegen auch Siegfried).

Zum richtigen Verständnis der beiden Eingangsstrophen ist nicht zu übersehen, wozu der Fch überhaupt da ist. Wie der Bräutigam von seinen Freunden als einer reisigen Leibwache umgeben ist, so besitzt die Braut eine Art weiblichen Hofstaats, der sie hernach auch begleitet (vgl. Teil III) zur wirklichen Vereinigung mit dem

Geliebten. Er bildet das Gefolge der Braut auch dann, wenn das sich erfüllt, was S in v. 4^{α} ersehnt. Beachtet man dies, so wird man auch in v. 4^{α} אחריך richtig verbinden, nämlich mit נרוצה und nicht mit משכני, und vor der äußerst komischen Vorstellung bewahrt bleiben, die Braut müsse, von dem laufenden Bräutigam gezogen, selber auch laufen (Budde). Warum läuft der Bräutigam denn? und warum zwingt er auch die Braut, hinter ihm herzulaufen? Man stelle sich das einmal in der Wirklichkeit vor; die überaus lächerliche Erscheinung, vor die man sich dann gestellt sieht, wird ihre Wirkung nicht verfehlen. Nach meiner Kenntnis wirklicher Hochzeitsfeiern im Orient ist in keinem Moment von einem Laufen des Bräutigams die Rede, natürlich erst recht nicht von einem Gezogenwerden und Laufen der Braut hinter ihm her in dem Sinne, wie jene Erklärung die Sache auffassen läßt. Da geht alles feierlich und gemessen zu, soweit die Brautleute in Betracht kommen. Das Hinterherlaufen kann man indes sehr wohl von der fröhlichen nächsten Gefolgschaft derselben verstehen, zumal wenn man daran denkt, daß Bräutigam und Braut während ihrer Hochzeitsfeier als königliche Personen angesehen werden. Aber man darf wohl das רוץ überhaupt nicht so sehr wörtlich nehmen. Ebenso ist es auch nicht angebracht, מָשַׁךְ allzuwörtlich zu nehmen. Es ist sicher nur starker Ausdruck für die unzähmbare Sehnsucht nach baldiger Vereinigung mit dem Geliebten. Es ist zu verstehen nach Jer. 31, 3, vgl. auch Hos. 11, 4.

Zu dem letzten Satzgliede מיש' אה' vgl. zu v. 3.

* *

V. 5—8 bilden eine neue inhaltlich zusammenhängende Strophengruppe oder Szene. Auch hier klingt stark heraus das sehnsüchtige Verlangen nach Vereinigung mit dem noch fernen Geliebten. Aber zugleich dienen diese Strophen offenbar dazu, die Situation über die beiden Eingangsstrophen hinaus insofern weiter auszumalen, als sie zeigen, mit welcher Art von Leuten wir es zu tun haben, in welchem Kreise der Bevölkerung die Dichtung ihren realen Hintergrund hat. Zugleich scheint die erste Strophe v. 5. 6^{a} nicht bloß dazu bestimmt zu sein, uns die Braut als ein Landmädchen vorzustellen, sondern auch dazu, eine Überleitung zu schaffen zu dem Inhalt des nächsten Abschnitts v. 10 ff. Ebenso bietet das, was uns die beiden andern Strophen über den Geliebten verraten, eine bedeutsame Voraussetzung zu dem, was hernach in Bezug auf ihn gesagt wird. — Die gesteigerte Erregung der Liebessehnsucht findet auch in dem lebhafteren rhythmischen Schema Ausdruck. Es sind ungleichhebige Verszeilen. Eigentümlich charakterisiert werden diese Verszeilen aber durch den rhythmischen Charakter ihres Eingangs. Zwei Silben führen zum ersten Hochton (v. 5 und 8^{β} weichen davon nicht ab, s. u.). Das gibt den Versen in ihrem Anfang das Gepräge ruhiger, gemessener Stimmung. Diese ruhige Stimmung geht dann aber, nachdem sie mit der ersten Hochtonsilbe ihren Höhepunkt erreicht hat, zu größerer Bewegtheit über, die zumal durch die kürzere Breite des zweiten Halbverses zu fühlbarem Ausdruck kommt.

5. Š^{e}wa ist in שחורה rhythmisch stärker denn als bloßer Vokalanstoß zu sprechen; שְׁ' ist wie mit einem kurzen Vokal zu lesen. — 𝔐 liest וְנָאוָה, aber das scheint im Munde S's doch nicht gerade angemessen, zumal angesichts dessen, was sie hernach v. 13f. über ihren wahren Schmuck sagt. Die oben vorgeschlagene Textänderung ist, auch paläographisch, so einfach und durch den Inhalt des ganzen Zweizeilers empfohlen, daß ich kein Bedenken getragen habe, sie in den Text aufzunehmen. נְכְוָה bedeutet so viel als „angesengt", mit Brandmalen bedeckt, wie sie auch von der Sonne verursacht werden können. — Die beiden Vergleichsausdrücke am Ende des Verses schießen rhythmisch über und sind von jüngerer Hand zugefügt, um das, was v. 5^{a} sagt, in noch deutlicheres Licht zu rücken. Der Vergleich mit den „Zeltdecken Salomos" hat gewiß die Beziehung der Dichtung auf Salomo überhaupt schon zur Voraussetzung, könnte also an sich von einer noch jüngeren Hand hinzugefügt sein als der erste Vergleich mit den „Zelten Qedars". — Was nun die Anrede בנות ירושלם anlangt, so dürfte ירושלם hier genau so beurteilt werden müssen, wie המלך in v. 4$^{\alpha}$. Es verdankt seine Einsetzung der Beziehung der Dichtung auf Salomo und die königliche Residenz in Jerusalem. Eine Anrede an die die Braut umgebenden Frauen ist hier nötig, wie v. 6$^{\alpha}$ zeigt. Aber es dürfte ursprünglich statt Jerusalem ein allgemeineres, vielleicht auch lokales Attribut zu בנות gefügt gewesen sein, das dann nötigenfalls verändert werden konnte je nach dem Orte, wo man sich etwa der Dichtung bei Hochzeitsfeiern bedienen wollte.

6$^{\alpha}$. 𝔐· שֶׁשְּׁזָפַתְנִי. Das ist schon deshalb schwerlich ursprünglich, weil das Wort in dieser Form mit seinen beiden ש und seinen drei Sibilanten am Anfang kaum glatt lesbar ist, wie man es im Rhythmus erwartet, jedenfalls aber würde es ohne das relative ש erheblich wohllautender sein. שְׁזָפַתְנִי würde im poetischen Satzgefüge natürlich auch keine Schwierigkeit bereiten, selbst das Feminin wäre in Verbindung mit שמש nicht notwendig anstößig. Zu שזף vgl. שרף. Ich habe oben eine ältere Konjektur (Grätz) aufgenommen und die Wurzel זפת (זפת = Pech) hergestellt. So erhalten wir ein maskulinisches Prädikat zu שמש und eine passende Bedeutung bietet das Wort auch: pechfarben machen = bräunen, von der Sonne gesengt, paßte ohne Zweifel recht gut. Der Text ist so auch rhythmisch wohlklingend und glatt. — Rhythmisch wäre nichts gegen den Artikel bei שמש einzuwenden, aber zur poetischen Diktion gehört er nicht; ich habe ihn darum oben unterdrückt.

6$^{\beta}$. Dieser Satz fällt außerhalb der strophischen Gliederung und ist darum schon als nicht ursprüngliches Stück der Dichtung erkennbar. Aber auch die abweichende rhythmische Gestalt, soweit von einer solchen geredet werden kann, hebt ihn aus dem Zusammenhang dieser Strophen heraus. Das zweite Satzglied ist in 𝔐 (נטרה את הכרמים) durch und durch prosaisch, freilich kann es diese umständliche prosaische Form einem Abschreiber verdanken, und um dieser Möglichkeit willen habe ich eine poetisch erträgliche Form hergestellt. Aber statt des hier nötigen Schemas 3 : 2 bieten die beiden ersten Glieder des Satzes das Schema 3 : 3. Nun ist aber auch das dritte Glied (mit drei Hebungen) sachlich notwendige Fortsetzung zum zweiten und daher gewiß mit ihm gleichen Ursprungs. Eine solche trikolische Verszeile ist in diesem Zusammenhang auf alle Fälle ausgeschlossen. Auch der rhythmische Charakter des Verseingangs weicht von dem dieser Strophen ab, und auch diese Abweichung weist auf nachträgliche Einfügung dieses Satzes. Anlaß zur Einfügung dieses Satzes gab natürlich in erster Linie der Inhalt der vorausgehenden Strophe; es dürfte aber auch berechtigt sein, auf 8, 8f. hinzuweisen und anzunehmen, daß von dort aus der Interpolator angeregt wurde, hier von den Brüdern der S zu sagen, was wir lesen. Heben wir den Satz wieder aus dem Zusammenhang heraus, so vermissen wir jedenfalls nichts. V. 7ff. schließt sich ebensogut unmittelbar an v. 5. 6$^{\alpha}$ an, wie an v. 6$^{\beta}$.

7^{α}. Das dritte Glied dieses Satzes fällt ohne weiteres aus dem Verse heraus. Es ist dreihebig, während das vorausgehende zweihebig ist, wie man in diesen Strophen erwartet. Die Frage, wo er gerade am Mittag seine Herde lagern lasse, ist auch recht sonderbar, zumal auch im Hinblick auf die folgenden Verse. Pedantische Überlegung eines Lesers konnte allerdings zu einem solchen Zusatz führen, indem er sich sagte, es sei das Naturgemäße, wenn die Braut ihren Geliebten an der Raststelle während der Mittagszeit aufsuche. — Möglich ist auch die Annahme, daß איכה תרביץ eine Variante für א׳ תרעה ist. Dann würde aber בצהרים Zusatz sein. 2 Mscr. und die Versionen haben תִּרְבַּץ statt תַּרְבִּיץ. Der Sinn ändert sich dadurch nicht wesentlich.

7^{β}. Ich sehe keine Veranlassung, den Konsonantentext bei כעטיה zu ändern; freilich ob die Aussprache richtig ist, muß dahingestellt bleiben. Vgl. Budde und Siegfried zu den Schwierigkeiten des Worts. Was S hier vermeiden will, ist das, was sie 5, 7 im Traume erlebt.

8^{α}. 𝔐 nur אם לא תדעי לך, aber das ist für den ersten Halbvers zu kurz und vom folgenden היפה בנ׳ kann nichts hinzugezogen werden. Mir scheint לך לכי vor dem letzten לך durch Abschreiberversehen ausgefallen zu sein. Der doppelte Dat. eth. ist recht nachdrucksvoll und paßt gut zu der Stimmung, die hier offenbar in der Strophe zum Ausdruck kommen soll. Die Zurückziehung des Hochtons in תדעי, wodurch einerseits der Zusammenstoß zweier Hochtonsilben vermieden wird, andererseits der Verseingang den in diesen Strophen herrschenden rhythmischen Charakter erhält, macht natürlich keine Schwierigkeit, sondern ist durchaus gesetzmäßig.

8^{β}. Auch hier ist Š^{e}wa in צאי rhythmisch stärker zu sprechen wie als Vokalanstoß (man denke an die Pausalaussprache). — Hier dürfte הצאן mit dem Artikel wirklich ursprünglich sein, weil nur durch die Vorsetzung des Artikels der Zusammenstoß der Hochtonsilben vermieden werden kann. Sonst könnte allenfalls auch בְּעִקְבֵי צֹאן gelesen werden. Aber sollte ursprünglich vielmehr בעקבי צאנו dagestanden haben? Es wäre denkbar, daß erst der Ausfall des ו vor dem jetzt folgenden ורעי die Vorsetzung des Artikels herbeigeführt hätte. Die Worte ורעי את־גד׳ fallen sachlich aus dem Zusammenhang heraus und sind als Ironie verständlich nur von der Voraussetzung aus, daß S im Königsharem gedacht ist, aus dem sie herauskommen möchte. Will sie nicht Königsbraut sein, dann mag sie ihre Zicklein hüten. — Ursprünglich dürfte רעים statt הר׳ sein.

* *

Der jetzt ziemlich umfangreiche dritte und letzte Abschnitt des ersten Teils erstreckt sich von 1, 9 – 2, 7. Gerade in ihn sind nun aber teilweise ohne weiteres aus der strophischen Gliederung heraus in die Augen fallende Einarbeitungen erfolgt, die neben und gegenüber dem eigentlichen Geliebten der S den König in den Zusammenhang hineinbringen und dadurch die ursprüngliche Situation der S wesentlich verschieben und ihren Worten gegenüber dem König einen zweideutigen Charakter verleihen. Sie redet so, daß das, was sie sagt, der „König" auf sich beziehen kann, während es in Wahrheit dem fernen Geliebten gilt. Ich habe oben im Druck die Sätze und Strophen, die ich für Einarbeitung halte, deutlich gekennzeichnet. Weiteres werde ich dazu unten zu sagen haben. Bei der Bearbeitung scheinen mir 1, 16^{b}. 17 von ihrer ursprünglichen Stelle verschoben zu sein; auch dazu s. u. —

Das lebhafte rhythmische Schema des vorausgehenden Abschnitts 3 : 2 ist auch hier festgehalten, und mit einer Ausnahme sind auch die Einarbeitungen nach ihm geformt. Zweifelhaft bleibt, wie wir sehen werden, ob auch die Schlußstrophe, die refrainartig 3, 5 wiederkehrt, danach beurteilt werden darf. Der rhythmische Charakter der Verseingänge ist hier ein anderer als im vorigen Abschnitt. Es führt nur eine Silbe zum ersten Hochton.

Inhaltlich führen die ursprünglichen Strophen dieser Szene wohl in den Moment, in dem die Braut mit ihrem Hochzeitsschmuck angetan werden soll. Das gibt ihr Veranlassung, in neuer Form ihrer tiefgegründeten, reinen und starken Liebe zu ihrem Geliebten Ausdruck zu verleihen. Er ist ihr wahrer Schmuck, wenn er an ihrer Brust ruht, und sie ist allein dann wahrhaft glücklich, wenn sie sich an ihn schmiegen und seiner Liebkosung sich erfreuen darf. Jetzt ist sie getrennt von ihm, aber die Erinnerung an die Vergangenheit ihrer reinen innigen Liebe erweckt die Sehnsucht nach der wirklichen Vereinigung mit ihm zu überwältigender Glut. Und sie macht den Inhalt der beiden letzten Strophen (2, 5—7) alsdann wohl begreiflich. Inhaltlich schließt das Ende des Teils oder Aktes im ganzen deutlich wieder an den Anfang an. Das Verlangen nach den Küssen seines Mundes findet seinen Widerhall in dem, was die Strophe 2, 5. 6ᵃ andeutend malt: sie ist krank von dem noch ungestillten Verlangen nach dem Genuß der Liebe des Geliebten.

9. Dieser Vers fällt außerhalb der strophischen Gliederung. V. 10. 11 gehören inhaltlich eng zusammen und bieten einen formell und sachlich schönen Zweizeiler. Schon darum ist v. 9 verdächtig, nicht ursprünglich zu sein. Nun kommt aber dazu, daß v. 9 auch ein „Ich“ einführt, das jedenfalls nicht ohne weiteres mit dem „Wir“ in v. 11 identifiziert werden kann. Das „Ich“ in v. 9^b schützt m. E. auch die überlieferte Lesart לְסֻסָתִי in v. 9^a (vgl. dagegen Budde, Siegfr.). Es ist eben an den „König“, nämlich Salomo, als Redenden zu denken. Bei Salomo ist auch die Beziehung der Gespanne zum Pharao begreiflich, auch trotz der dagegen geäußerten Bedenken (Budde). Der ursprünglichen Dichtung war aber all' dies fremd. Erst die Bearbeitung hat den „König“ eingeführt. Die Nichtursprünglichkeit dieser an sich ja nach dem Schema 3 : 2 gebauten Verszeile ergibt sich auch aus dem von den ursprünglichen Versen abweichenden rhythmischen Charakter des Eingangs: לְסֻסָתִי (auch לְסוּסָתַי vgl. dazu Budde, allerdings nicht לְסוּסוֹת vgl. Budde, Siegfr.) bietet zwei Silben als Aufstieg zum ersten Hochton.

Beseitigen wir v. 9 wieder, so knüpft inhaltlich die erste Strophe v. 10. 11 wieder an die erste Strophe des vorhergehenden Abschnitts, v. 5. 6^a, an, mit dem Unterschiede, daß dort S selbst von ihrem Aussehen redet, während hier der Fch ihre Schönheit preist. Auch weiterhin laufen die beiden Abschnitte insofern parallel, als jedesmal der Hinweis auf S's Äußeres sehnsuchtsvolle Hinweise auf den Geliebten auslöst, freilich in charakteristisch verschiedener Gestalt, inhaltlich

aber zweifellos im Aufbau der Dichtung einen Fortschritt von der einen Szene zur andern bezeichnend.

11. Hier ist auch gewiß einfach כסף ursprünglich.

12. Dieser Vers hebt sich einerseits durch seine prosaische Form im Anfang, die zwischen der kraftvollen echt poetischen Diktion in den echten Strophen v. 10. 11 und v. 13. 14 sehr stark auffällt, sodann auch durch das rhythmische Schema (3 : 3), wonach man ihn allenfalls lesen kann (עד ש muß rhythmisch als selbständige Größe behandelt werden), aus seiner Umgebung heraus. Sicher aber wird er als Zusatz gekennzeichnet dadurch, daß er wie v. 9 aus dem strophischen Aufbau gänzlich herausfällt, denn v. 13. 14 gehören natürlich ebenso eng zusammen, wie v. 10. 11. Natürlich ist auch dieser Zusatz erst mit der Erweiterung der Dichtung durch Einführung des „Königs" in den Gang der Handlung möglich geworden. Ob er aber schon von dem Autor dieser Erweiterung selbst herrührt, das muß ich dahingestellt sein lassen. Ich möchte, auch um der abweichenden rhythmischen Form willen, eher glauben, es handle sich hier um die Glosse einer noch jüngeren Hand. Freilich erweisen läßt sich das nicht.

Schwierig ist die richtige Deutung des Vordersatzes. Mir scheint im Zusammenhang die Auffassung die natürlichste zu sein, die S hier — monologisch — sagen läßt, das Dazwischenkommen des „Königs" habe die Kraft ihrer Liebe gedämpft. עד ש fasse ich demnach im Sinne von „bevor" oder „so lange bis" und ergänze dann ein „kam" oder „eintrat" als Prädikat zum Subjekt המלך. Der Ausdruck במסבו ist schwierig, aber m. E. haben wir מֵסַב zweifellos im Sinne des Gebrauchs von סבב, wie ihn 1 Sam. 16, 11 bietet, d. h. vom Sichsetzen um den Tisch zum Genuß der Speise, zu deuten. Der König will S's Liebe d. i. ihre Narde genießen, aber sie gehört einem anderen, und darum hört sie auf, ihren Duft ausströmen zu lassen, sobald der ihrem Herzen Fremde naht, und daran ändert auch nichts, daß es ein „König" ist.

Beseitigen wir v. 12 wieder, so schließt sich sachlich und formell die köstliche Strophe v. 13. 14 vortrefflich an die erste Strophe an. An der Berechtigung zu dieser Beseitigung ist ja nach den angeführten Gründen nicht zu zweifeln.

13. Hier ist deutlich der Artikel in המר lediglich aus rhythmischer Notwendigkeit gesetzt.

14. Vielleicht hat nur eine Nachwirkung von המר auf כפר den Artikel eingetragen. Jedenfalls ist er hier zu tilgen.

15 ff. Von hier an haben wir ein Zwiegespräch zwischen dem „König" und S. Das ist darum zweifellos, weil der wirkliche Geliebte ja nach dem Vorausgehenden und erst recht nach dem in Teil II Folgenden in der Ferne gedacht ist. Es ergibt sich daraus aber nun zunächst, daß S, wenn sie auf die Worte des „Königs" genau ihnen entsprechende Antwort gibt, diese Antwort in Wahrheit nicht dem persönlich vor ihr gegenwärtigen und um ihre Liebe buhlenden „König" zugedacht hat, sondern ihrem fernen wirklichen Geliebten, dem sie entschlossen ist, ihre Treue unbedingt zu bewahren. Beruht nun aber die Gestalt des „Königs" auf einer späteren Einarbeitung, so ergibt sich weiter mit Sicherheit, daß die Strophen, die ihn im Zwiegespräch mit S zeigen, also v. 15. 16^{α} (v. 16^{β}. 17 gehören nicht dazu, wie schon bemerkt wurde, s. u.) und 2, 1. 2, nicht dem ursprünglichen Texte der Dichtung angehört haben. Übrigens ist ihr Inhalt auch alles andre

eher als geistvoll. Abgesehen etwa von 2, 1 heben sich durch ihre inhaltliche Öde diese Verse recht fühlbar von den bilderreichen und lebendig bewegten echten poetischen Sätzen ab und tragen im wesentlichen das gleiche Gepräge wie die Sätze 1, 9. 12.

15. Der Satz ist 4, 1 entnommen, auch das dritte hier rhythmisch überschießende Satzglied, das in 4, 1 (allerdings ist dort ein Wort verloren gegangen) zum ersten Halbvers einer neuen Verszeile gehört.

16α. 𝔐 jetzt אף נעים, aber der Rhythmus verlangt statt אף ein selbständigeres Wort und sehr wahrscheinlich hat der zweite Halbvers formell ebenso genau v. 15 entsprochen, wie sich beide erste Halbverse entsprechen. Vielleicht ist erst von dem nachher folgenden, allerdings auch schwerlich wirklich ursprünglichen אף aus הנך verdrängt worden.

16β. 17. Diese Sätze passen doch recht schlecht in die gegenseitigen Lobpreisungen in v. 15. 16α und 2, 1—3α. Der Hinweis auf das Bett, das Haus mit seinen Balken und seinem Getäfel (?) scheint in diesem Zusammenhang, wenigstens für mein Gefühl, recht deplaziert zu sein. An einer späteren Stelle, hinter 2, 4a, dagegen würden sie eher passen (s. u.). M. E. sind sie von dem, der den „König" in den Zusammenhang der Handlung einfügte, an ihre gegenwärtige Stelle versetzt, und sie sollen wohl als Worte des „Königs" angesehen werden, der mit ihnen auf die Herrlichkeit seines Palastes, in dem S ihrer Liebe zu ihm sich erfreuen soll, hinweist, um so ihre Zuneigung für sich zu gewinnen. Die vom Bearbeiter beabsichtigte Wirkung dieses königlichen Hinweises würde sich ganz in der Richtung der Worte v. 10. 11 in Verbindung mit v. 9 bewegen. Der Hinweis auf den königlichen „Palast" würde auch den Plural בתינו (v. 17) verständlich machen. Heben wir diese Sätze hier wieder heraus, so erhalten wir, wie schon angedeutet, von v. 15. 16α zu 2, 1. 2 einen guten Zusammenhang. Rhythmisch enthalten sie anderthalb Verszeilen. V. 16β (ursprünglich ohne אף, das erst bei der Einfügung der Sätze an ihrer gegenwärtigen Stelle hinzugefügt sein dürfte) ist ein tadelloser zweiter Halbvers nach dem in diesem Abschnitt herrschenden Schema, und v. 17 eine ebenso tadellose vollständige Verszeile.

Zum Wortlaut s. u. hinter 2, 4.

Kap. II. **1.** Der Artikel wäre rhythmisch in beiden Halbversen erträglich, aber poetisch besser fehlt er.

2. Zum Artikel ist hier das Gleiche zu sagen. — Der Vers ist in der überlieferten Form eher Prosa als Poesie; er hat freilich sein Vorbild in dem gewiß ursprünglichen v. 3α. Wir dürfen wohl ohne weiteres in beiden Sätzen das prosaische כֵּן streichen, das gewiß nur einem Abschreiber sein Dasein verdankt. — Die rhythmische Lesung des ersten Halbverses ist nicht ganz einfach. Dem rhythmischen Charakter der Verszeilen auch dieser eingeschobenen Strophen werden wir gerecht, wenn wir lesen, wie oben angegeben ist. Gegen die Erhebung auch des Gegentons in כשושנה zu einem Hochton, also gegen die Lesung dieses Worts mit zwei Hochtonsilben, ist prinzipiell nichts einzuwenden, um so weniger, als das Wort ja vorn durch die Präposition eine Verstärkung erfährt.

Mit v. 3 treten wir nun wieder in den Zusammenhang des ursprünglichen Textes ein. Auch inhaltlich fügt sich die Strophe v. $3^{\alpha.\beta}$ gut unmittelbar an 1, 13. 14 an. Dort hatte S ihren wirklich Geliebten mit einem Myrrhenbündel und einem Zyperblumenstrauß in den Gärten Engadins verglichen, nun vergleicht sie ihn mit einem edlen Apfelbaum inmitten der Bäume des Waldes. Mit diesem neuen Bild wird der Übergang zu dem gewonnen, was v. 3^{β} ff. zur Aussage kommen soll. Das Bild vom Apfelbaum weist realistischer auf die im Herzen der S erwachende Sehnsucht nach dem Liebesglück und dem Liebesgenuß in der Verbindung mit dem Geliebten hin, als jene beiden ersten Bilder, denn in diesen kommt doch viel mehr die ideale Seite der Liebe zwischen Braut und Bräutigam zum Ausdruck. Man hat freilich keinen Grund, auch den Vergleich mit dem Apfelbaum zu realistisch sinnlich aufzufassen. An Derartiges will die Dichtung hier durchaus nicht gedacht wissen. In formaler Beziehung schließt sich v. 3^{α} כת' בעצי יער auch eng an 1, 14 an: אשכל כפר · · · בכ' ע', nur daß hier die Vergleichungspartikel fehlt, die man aber ohne weiteres ergänzt.

3^{α}. Der Artikel schwerlich auch hier ursprünglich. — Zu כן vgl. v. 2. — M. E. hat dem parallelen בעצי entsprechend im ursprünglichen Text בבנים statt בין בנים gestanden. Die überlieferte Lesart ist wohl aus v. 2, wo durch das kaum entbehrliche בין vor חוחים das בין im zweiten Halbvers bedingt ist, eingedrungen.

3^{β}. Der erste Halbvers ließe sich rhythmisch glatter lesen, wenn wir ו vor ישב' tilgten. Grammatisch steht der Streichung nichts im Wege. — Der zweite Halbvers ist so, wie 𝔐 ihn bietet, nicht ursprünglich, weil er statt zwei vielmehr drei Hebungen bietet. Man kann sich aber auch leicht vorstellen, wie ein pedantisch prosaischer Leser dazu kam, statt eines einfachen לי, das sich mit מתוק unschwer zu einer rhythmischen Einheit verbindet, ein לְחִכִּי herzustellen. Das einfache לי klingt auch nachdrücklich an das לי in 1, 13. 14 an und wird auch dadurch als ursprüngliche Lesart einigermaßen geschützt.

4. Der Artikel vor יין ist auch zu tilgen. — 𝔊𝔏, auch 𝔖, haben הֱבִיאֻנִי gelesen, offenbar durch die Imperative in v. 5 veranlaßt. Aber eigentlich widerstrebt dieser Lesart schon der folgende Umstandssatz ודגלו וג'. 𝔐, dem 𝔗𝔙 zur Seite stehen, hat m. E. die ursprünglich gemeinte Lesung. Es handelt sich in den beiden Strophen v. 3^{α} ff. um eine Erinnerung S's an das Glück, das sie früher in der Gemeinschaft mit dem Geliebten genossen hat; vgl. die Perfekte v. 3^{β}. Darin fügen sich dann auch die in dieser Strophe wieder einzusetzenden Verse 1, 16^{b}. 17 gut ein. — Auch בית יין darf man nicht mißverstehen. Es ist ganz selbstverständlich, daß S damit nicht auf einen Genuß ihrer Liebe hinweisen will, der ihre Ehre vernichtet haben würde. בית יין ist poetisches Bild und soll mit den ursprünglich folgenden Sätzen die freie Welt draußen als die Stätte ihres bräutlichen Liebesverkehrs bezeichnen. — V. 4^{b} ודגלו וג' erweist sich schon aus rhythmischem Grunde als nicht ursprünglich. Der Satz ist nur dreihebig zu lesen, kann aber so in diesen Strophen nicht zweiter Halbvers sein. Es ist ein Zusatz, vielleicht von dem gemacht, der die folgenden Sätze von hier entfernte und in c. 1 einfügte und dann den übrigbleibenden Halbvers v. 4^{a} durch den Zusatz zu einer ganzen Verszeile wieder aufzufüllen suchte. Daß er dabei das rhythmische Schema nicht beachtete, das hier im ursprünglichen Texte herrschte, braucht angesichts eines Teiles der Zusätze in c. 1 nicht gerade

auffällig zu sein. Was der Zusatz sagen soll im Anschluß an בית יין, kann kaum zweifelhaft sein; vgl. BUDDE und SIEGFR., deren Deutungen sich sehr wohl vereinigen lassen. Einen trefflichen zweiten Halbvers zu v. 4ª erhalten wir nun aber (mit oder ohne אַף, ursprünglich aber wohl ohne es) durch

1, 16ᵇ. In dem Zusammenhang, in den so dieser Halbvers kommt, ist auch sein Wortlaut, wie mir scheint, nicht mehr schwierig. Das Prädikat רעננה deutet dann bestimmt genug an, woran wir bei dem עֶרֶשׂ (Diwan) zu denken haben. Die frischgrüne Matte ist im Bilde damit gemeint. Ebenso ist dann auch im folgenden Verse nicht an Teile eines Bauwerks, welcher Art es auch sei, zu denken. Bei den Zedern und Zypressen wird man an v. 3ᵅ, an die Bäume des Waldes erinnert, nur daß an unserer Stelle die Bäume in anderem Sinne erwähnt werden. Sie bilden in der freien Natur gleichsam ein köstliches Haus über den Liebenden und für sie.

1, 17. 𝔐 בָּתֵּינוּ d. i. Pluralis extensivus. Aber mir scheint hier wegen v. 4ᵇ (בית יין) doch der Sing. ביתנו besser zu sein, wenngleich sachlich jener Plural auch hier im Zusammenhang ganz gut paßte. — Qᵉre, sehr viele MSS. und Edd. haben רהיטנו. Was damit gemeint ist, ist nicht sicher feststellbar. Am besten bleibt man noch immer bei der Deutung in 𝔊 φατνώματα (𝔏: lacunaria).

Die Erinnerung an das früher genossene Liebesglück hat die Glut der Liebessehnsucht, des Verlangens, mit dem Geliebten wieder vereinigt zu sein, zur lodernden Flamme angefacht. S wird überwältigt von der Macht der Liebe. Sie fühlt ahnend das Verlangen nach den Küssen des Geliebten, womit die Dichtung 1, 2 anhob, erfüllt, empfindet die Umarmung seiner Rechten und unter ihrem Kopf seine Linke, beides, um ihr die ersehnte Liebkosung zuteil werden zu lassen. In solchem Zustand glühender suggestiver Liebesempfindung droht ihr Ohnmacht, sie ist krank von der Liebe und verlangt nach Stärkung. So aufgefaßt fügt sich innerhalb der Strophe v. 5. 6 alles wohl zusammen, und die Strophe selbst schließt sich auch sachlich gut und in logischem Fortschritt an das Vorausgehende an.

5. Das rhythmische Schema verlangt die Streichung von בתפ׳ oder von באש׳. Ich streiche jenes, weil die Beifügung von בתפ׳ von v. 3ᵅ her leicht begreiflich ist. Dagegen scheint אשיש׳ nach v. 4 hier in erster Linie nahe zu liegen. — Im zweiten Halbverse ist im überlieferten Texte auch eine Hebung zu viel. אהבה zuzusetzen konnte sich leicht jemand versucht fühlen, der besorgte, man könne חולה falsch verstehen. 5, 8 beweist nicht, wie wir sehen werden, für Ursprünglichkeit des überlieferten Textes.

6. Zunächst ist das Fehlen eines Verbums im ersten Halbvers auffällig, aber versetzt man sich in die lebhafte Situationsmalerei, die der Dichter hier bietet, so wird man gerade den nominalen Charakter des Satzes durchaus begreiflich finden. In übermächtiger Erregung stößt S gleichsam in abgerissenen Worten heraus, was sie unmittelbar zu fühlen meint. Um eine rechte Vorstellung zu geben, wie der Dichter diese Worte aufgefaßt wissen will, müßte man sie durch eine Pause voneinander trennen, wie wenn in lebhaftester innerer Erregung jemand nach jedem einzelnen Worte tief Atem holen müßte, um weiter reden zu können. Daran schließt sich dann ebenso nachdrücklich das auch den Satz des zweiten Halbverses zum nominalen stempelnde וימינו, nur daß hier das Prädikat verbaler Natur ist. Genau müßte man übersetzen: „und seine Rechte — sie umarmt mich!" Also auch hier ließe sich schon durch die grammatische Natur des Satzes eine Atempause als Folge tiefster innerer Erregung zwischen den beiden Worten rechtfertigen.

Der Sturm tiefster Liebesleidenschaft ist nun zunächst als vorübergegangen zu denken. S ist wieder Herrin ihrer Gefühle geworden, aber das, was sie soeben erlebt und das natürlich alsbald wiederkehren kann, gibt ihr die Warnung an ihre Umgebung in den Mund, mit der alsdann der ganze erste Teil oder Akt sein Ende findet. Die Schlußstrophe ist so, wie sie 𝔐 bietet, schon aus Gründen des Rhythmus und der poetischen Diktion schwerlich ursprünglich. Sie darf aber auch nicht ohne weiteres nach dem rhythmischen Charakter der vorausgehenden Strophen beurteilt werden. Der Verseingang ist in ihr jedenfalls rhythmisch anders geartet. V. 7^{β} zeigt zwei volltönende Silben (aber s. u.) als Aufstieg zum ersten Hochton. Allerdings macht v. 7^{α} der gleichen rhythmischen Lesung und Beurteilung seines Eingangs sehr erhebliche Schwierigkeiten. Man könnte darum und um des auffällig prosaischen Eindrucks, den der überlieferte Wortlaut von v. 7 im ganzen macht, fast daran zweifeln, ob es überhaupt berechtigt sei, hier Verse zu suchen, und zwar Verse, die auf den Autor der ursprünglichen Dichtung zurückgeführt werden müßten.

7^{α}. Die Betonung der ersten beiden Worte des überlieferten Textes kann nicht zweifelhaft sein. Um drei Hebungen für den ersten Halbvers zu gewinnen, habe ich das Pron. sep. mit nota acc. zum Suffix gemacht. Freilich muß dann der Hochton nach der Regel auf das Suffix fallen, so daß der Aufstieg zum ersten Hochton drei volle Silben umfaßt. Das gibt der Verszeile vom Anfang aus das Gepräge einer gewissen feierlichen Ruhe und Gemessenheit, und das entspräche auch durchaus der Situation und Stimmung der Redenden wie der Angeredeten. Denn diese hatten ja im Anfang gewissermaßen an der inneren Sehnsucht S's nach dem Genusse der Liebe ihres Geliebten starken Anteil genommen, sich also anscheinend fast mutwillig in die gefährliche innere Erregung versetzt, vor der sie jetzt gewarnt werden sollen. Lesen wir demgemäß den Eingang von v. 7^{α} in der angegebenen Weise, dann müssen wir in v. 7^{β} entgegen der überlieferten Betonung des ersten Verbums den ersten Hochton auf die letzte Silbe hinausrücken und אם תעירוּ́ lesen. Wenn der Rhythmus der strophisch zusammengehörigen Verszeilen derartiges fordert, dann steht m. E. die grammatische Überlieferung nicht unüberwindlich im Wege, um so weniger, wenn wir so rhythmisch erträgliche Verse erhalten, und das ist sicher der Fall. — בצבאות או ist zu tilgen. Der Halbvers ist, wie v. 7^{β} zeigt, ursprünglich nur zweihebig, und באילות שדה (der Artikel vor שדה ist auch zu tilgen) bietet eben den erwünschten zweihebigen Halbvers. Das prosaische או zeigt schon, was es mit בצ' auf sich hat. Die Zusetzung der „Gazellen“ zu den „Hindinnen“ hat wahrscheinlich in der Vertrautheit des Interpolators mit dem deuteronomischen Gesetze ihren Grund, vgl. Deut. 14, 5, besonders dann aber Deut. 12, 15. 22.

7^{β}. Zur rhythmischen Lesung des Verseingangs vgl. v. 7^{α}. — Rhythmisch steht nichts im Wege, die masoretische Lesart ואם תעוררו festzuhalten, denn diese Wortgruppe enthält rhythmisch nur zwei volltönende Silben bis zur Hochtonsilbe. 𝔊(𝔏𝔖^{h}) empfehlen allerdings zu lesen ותעוררו, das rhythmisch der Lesart 𝔐's gleichartig ist. Ich halte letztere fest; sie ist jedenfalls von stärkerer lautlicher Kraft, und die Wiederholung der Schwurpartikel gibt der Warnung besonders starken Nachdruck. — Artikel und nota accus. tilge ich vor אהבה. — Die rhythmische Loslösung der Konjunktion עד ש vom Verbum ist selbstverständlich, vgl. 1, 12.

Teil II.

Die vier den ersten Abschnitt (Szene) dieses Teils bildenden Strophen enthalten dreigliedrige (trikolische) Verszeilen nach dem Schema 3:2:2. Die rhythmische Form eignet sich vortrefflich zur Ausmalung der Stimmung, die in diesen Strophen zum Ausdruck drängt. Scheinbar erzählt S dem Fch in Ruhe, was sie unmittelbar zu erleben scheint, aber die lebhafte Bewegung, die die Kürze der beiden letzten Glieder der Verszeilen hineinbringen, verrät sehr deutlich die innere Erregung, in die sie das vermeintliche Kommen des Geliebten und seine lockenden, dem Verlangen ihres Herzens ja vollkommen entsprechenden Worte versetzt haben.

8. קול würde sachlich nicht übel sein, aber es stößt sich doch auch einigermaßen mit dem folgenden הנה. Aber der Rhythmus verlangt die Streichung. Der Verseingang in diesen Strophen hat nur eine Silbe als Aufstieg zum ersten Hochton, und hier würde mit קול dieser Aufstieg jedenfalls zwei Silben breit werden. Läsen wir es überhaupt nicht, wir würden es schwerlich vermissen. Die spätere Einfügung dieses zur Aufmerksamkeit aufrufenden interjektionalen Worts läßt sich auch leicht begreifen. — Der Artikel von הרים und גבעות ist zu tilgen; bei letzterem Worte wirkt er rhythmisch sogar recht übellautend.

9$^{\alpha}$. Diese Worte fallen außerhalb des strophischen Aufbaus, können auch rhythmisch weder mit dem vorausgehenden noch mit dem folgenden Verse in Verbindung gebracht werden. V. 8 und 9$^{\beta}$ sind inhaltlich und formell so eng in sich geschlossene Versganze, daß für v. 9$^{\alpha}$ kein Raum bleibt. Es ist ein recht törichter Zusatz, der sichtlich bestimmt ist, die Schnelligkeit zu malen, mit der der Geliebte S zueilt. Der Autor des Zusatzes ist schwerlich ein anderer als der, der in v. 7$^{\alpha}$ die Gazellen neben die Hindinnen einfügen zu müssen glaubte. Mit Gazellen und Hirschen beschäftigte sich seine Phantasie offenbar besonders gern.

9$^{\beta}$. Rhythmisch stört עוֹמֵד; es ist sachlich auch überflüssig, aber seine Interpolation auch wohl begreiflich. 𝔊^{B}𝔏 kennen es nicht, darum die Streichung erst recht ohne Bedenken. — Im Folgenden kann man, nach Streichung des rhythmisch äußerst störend wirkenden prosaischen Artikels, מִן festhalten; die Anforderungen des Rhythmus sind dem nicht entgegen. Aber ich glaube nicht, daß der ursprüngliche Text es so gelesen hat, in ihm wird wohl מֵח' gestanden haben. Ich lasse es indes ruhig stehen, eben weil es rhythmisch gleichgültig ist, wie man liest.

10. 𝔐𝔊(𝔏al)𝔖𝔗 beginnen alle mit ענה (ἀποκρίνεται), nur 𝔙 bietet: en dilectus meus loquitur mihi, und das ist m. E. die richtige Lesart. Von ענה kann ja im eigentlichen Sinne noch nicht die Rede sein, dagegen הנה paßt vorzüglich in den Aufbau der Schilderung. — ואמר kann stehen bleiben, obwohl es nicht gerade fernläge, daraus יאמר zu machen. — Vor לכי tilgt man ו besser.

11. כי ist prosaisch, im Verse ist's sachlich überflüssig, stört aber auch den rhythmischen Charakter des Verseingangs. — Der Artikel vor סתו ist zu streichen, ebenso vor גשם. — Im dritten Gliede fehlt, wie das rhythmische Schema ohne weiteres zeigt, ein Subjekt. Ich setze חרף ein, das nach dem formell sehr ähnlichen חלף leicht ausfallen konnte und, da es ja auch die Winterzeit (gegenüber קיץ ja die ganze herbstliche und winterliche Hälfte des Jahres) bezeichnet, sachlich neben סתו und גשם auch recht gut paßt. Sonst ständen auch קֹרַח oder קָרָה zu Gebote, deren Ausfall nach חלף paläographisch auch unschwer begreiflich wäre.

12. 𝔐 beginnt: הנצנים נראו וג'. Der Artikel ist zunächst zu beseitigen, aber auch dann widerspricht נצנים dem rhythmischen Charakter des Verseingangs in diesen Strophen. Dem ist am einfachsten durch Umstellung der beiden ersten Worte abgeholfen. Ein unschwer begreiflicher Schreibfehler (vgl. den Beginn der Worte mit dem gleichen Konsonanten und außerdem auch den Anfang von v. 13^{α}) hat die Voranstellung des Subjekts bewirkt. M. E. ist die Voranstellung des נראו auch sachlich im Zusammenhang besser, eben weil das נראו mit zum Ausdruck bringt, die Blumen sind wieder erschienen, also erscheine auch du wieder auf der blumigen Aue. — Im zweiten Glied ist der Artikel zu tilgen, עת kann des Rhythmus wegen ruhig bleiben, aber notwendig ist es nicht. — ו vor קול wird besser gestrichen, allerdings rhythmisch stört es weiter nicht. — תור natürlich statt הת'. — בארצנו schießt über die Verszeile hinaus. Es ist ein sachlich unnötiger, weil ganz selbstverständlicher Zusatz.

13^{α}. Der Artikel vor תא' und נפ' zu tilgen. — Am Ende genügt rhythmisch das überlieferte ריח nicht. Die Anfügung des Suffixes ם oder ן (letzteres an sich richtiger, weil גפן feminin ist, vielleicht auch vorzuziehen, weil der נ-Laut in der ganzen Verszeile besonders stark herausklingt) beseitigt den Mangel. Der Wegfall eines מ vor folgendem ק in jüngeren kursiven Schriftformen sehr leicht begreiflich.

13^{β}. 14^{α}. Hinter רעיתי folgt im überlieferten Text am Ende von v. 13^{β} noch יפתי ולכי לך, aber das stört den Rhythmus der Verszeile empfindlich und ist wohl von v. 10 her durch eine Unachtsamkeit eines Abschreibers eingedrungen. — Artikel vor סלע und מדר' zu tilgen.

14^{β}. את prosaisch. — Hinter השמיעיני folgt את־קולך, aber das fügt sich nicht in den Rhythmus ein; es versteht sich ja als Objekt auch von selbst und kann um so eher entbehrt werden, als unmittelbar darauf קולך als Objekt folgt.

* *

Die beiden folgenden kleinen, äußerst lebhaften Strophen gehen von der Fiktion aus, der Geliebte sei wirklich gekommen, um die Geliebte aus ihrem Versteck herauszuholen. Der Fch redet nun, als seien sie bedroht und bedürften sie der Hilfe zur Abwehr der Gefahr. Im dramatischen Fortschritt ist das aber nur dazu bestimmt, den Übergang zu bieten von der Erzählung in den vier vorausgehenden Strophen zu dem energischen Bekenntnis S's, sie und ihr Geliebter gehörten untrennbar zusammen, und zu ihrer Einladung an den Geliebten, er möge kommen, um mit ihr vereinigt ihre Liebe zu genießen. Alles von 2, 8—3, 5, also auch diese kleinen Strophen, dienen dazu, die Ankunft des sich inzwischen zum wirklichen Aufbruch rüstenden Zuges des Bräutigams vorzubereiten. V. 17^{β}, recht verstanden, findet hernach seinen genauen Widerhall in 4, 16. Das Versschema der beiden Strophen ist 2 : 2. Man könnte allerdings v. 15 auch nach dem Schema 4 : 4 oder genauer (2 : 2) : (2 : 2) lesen, da v. 15^{β} inhaltlich nach dem Gesetz des Parallelismus einen untadeligen zweiten Halbvers zu v. 15^{α} bieten würde. Aber bei v. 17^{β} neben v. 16 trifft das nicht zu. Das ist inhaltlich ein selbständiger Satz, der sich wohl mit v. 16 strophisch zu einer höheren Einheit verbindet, aber nicht zu der Einheit einer wirklichen Verszeile. Der äußerst lebhafte Ton des

Schemas 2:2 entspricht auch vortrefflich der Stimmung, die in diesen Strophen vorausgesetzt wird. (Zu dem rhythmischen Charakter derselben vgl. unten zu 5, 8. 9.) Ich zweifle darum nicht daran, mit der Feststellung dieses Schemas den Willen des Dichters getroffen zu haben. — Der Verseingang bietet einen Aufstieg zum ersten Hochton von zwei Silben. Dem entsprechen auch v. 15^{β} מחבלים und v. 17^{β} סב לך; das Šewa mobile in der Silbe 'מְ und לְךָ gilt hier rhythmisch als voller Vokal (sprachgeschichtlich wohl begreiflich).

15^{α}. Die beiden ersten Worte sind eng zusammenzusprechen, und der gemeinsame Hochton fällt auf die erste Silbe von לנו.

16. Es ist wahrscheinlich in הרעה der Artikel festzuhalten, eben weil er gewissermaßen den in den Worten 'רעה בש enthaltenen Satz zu einer Einheit zusammenfaßt und attributiv mit dem Vorausgehenden in Verbindung bringt. Übrigens macht er das erste Wort auch rhythmisch genau so breit wie die an gleicher Stelle stehenden Worte in den anderen Verszeilen (vgl. 6, 3).

17^{α}. Dieser Satz ist wie ein Teil des Wortlauts von v. 17^{β} eingefügt und stammt aus 4, 6. Schon rhythmisch fällt er aus dem Zusammenhang. Man müßte ihn nach dem Schema 3 : 2 lesen. Er ist mit dem Zusatz in der folgenden Verszeile nach der Einarbeitung des „Königs“ in den dramatischen Gang der Dichtung und von der Voraussetzung aus hinzugefügt worden, S könne aus dem königlichen Gemach nicht wieder heraus und sie müsse daher ihrem wirklich Geliebten, den sie draußen sieht, raten, zu seiner eigenen Sicherheit sich eiligst fortzumachen (vgl. 8, 14). Das Wort des Fch in v. $15^{\alpha.\beta}$ gilt ihr demnach auch als Warnruf für den Geliebten, insofern es geeignet ist, Wächter und Häscher in Bewegung zu setzen, den Störenfried, vor dem sie sich zu ängstigen scheinen, wirklich abzufassen. Dem ursprünglichen Zusammenhang ist all' dies allerdings völlig fremd. — In der Auffassung des Satzes stehe ich mit Siegfried gegen Budde; es ist hier der Anbruch der Abendzeit gemeint; vgl. zu v. 17^{β}.

17^{β}. Hier sind die Worte 'דמה ··· לצבי וג (vgl. dazu 2, 9^{α}) eingefügt und haben den ursprünglichen Rhythmus der Verszeile gänzlich zerstört. Sofort tritt dieser wieder klar hervor, nachdem der Zusatz beseitigt ist. Der Interpolator fügte דמה unmittelbar hinter סב ein, vielleicht um so dem Leser sofort einen Wink zu geben, wie er סב verstehen solle. Es bedeutet nunmehr „wende dich fort“ (ἀπόστρεψον übersetzt 𝔊, vgl. auch 𝔖𝔙) = mache dich eiligst aus dem Staube, bringe dich in Sicherheit über die Berge hin (die Berge erinnern natürlich an v. 8), ehe die Nacht hereinbricht (v. 17^{α}). Allerdings nach 8, 14 könnte man vermuten, der Satz habe ursprünglich glatter ausgesehen und etwa gelautet 'סב [לך?] דודי ודמה וג. Aber die größere Glätte des Satzes in 8, 14 braucht nicht ohne weiteres eine fehlerhafte Veränderung an unserer Stelle zu erweisen. — סב לך ist im ursprünglichen Text gar nicht in dem oben angegebenen Sinne gemeint. סבב hat hier die Bedeutung, die es in dem מסב 1, 12 und 1 Sam. 16, 11 besitzt. S fordert damit den Geliebten auf, sich zum Genuß ihrer Liebe zu Tische zu setzen. Die „Berge“, von denen im zweiten Halbvers die Rede ist, sollen im Bilde sie selbst und ihre Liebe bezeichnen, vgl. 4, 6. Diese Auffassung bewegt sich auch in der geraden Linie des bisherigen, als ursprünglich erkannten Zusammenhangs und nicht minder entspricht sie dem weiteren Fortschritt der Gedankenentwicklung bis 4, 16 hin. — Am Ende hat 𝔐 בתר. Es ist schwer zu sagen, was dies Wort in Verbindung mit הרי bedeutet. Ist das Wort ursprünglich, so ist sehr wahrscheinlich darunter ein wohlriechendes Gewürzkraut gemeint (vgl. dazu Budde, Siegfried). 8, 14 legt dies nahe, zugleich aber auch die

Vermutung, es möchte auch hier besser ohne weiteres (mit S und Θ) בשמים eingesetzt werden. Man könnte annehmen, בתר beruhe auf einer Verderbnis. Freilich sicher ist das natürlich nicht.

* *

Der folgende Abschnitt besteht aus drei Strophen v. 1—4 und der aus 2, 7 hier refrainartig wiederholten und an den Fch gerichteten Beschwörungsstrophe. In jenen berichtet S von einem Traum, in dem sie in ihrer Liebessehnsucht selbst, um ihren Geliebten zu suchen, die Stadt durchstreift und ihn, nachdem sie ihn gefunden, in ihrer Mutter Haus gebracht habe. Dies führt im dramatischen Aufbau einen Schritt über die beiden vorausgehenden Abschnitte hinaus. Dort wähnte S den aus der Ferne gekommenen Geliebten in ihrer Nähe und fordert ihn auf, ihrer und seiner Liebessehnsucht Befriedigung zu schaffen, aber sie bleibt von ihm getrennt. Hier macht sie sich selbst im Traum auf, ihn zu suchen, ihn festzuhalten und mit sich zu vereinigen. Das ist ein besonders starker Beweis für ihre unerschütterliche Liebe zu dem Geliebten und die brennende Glut ihrer Sehnsucht nach ihrer Vereinigung mit ihm. Aber es handelt sich nur um einen Traum. Das, was sie in ihm erreicht sah, gehört in Wahrheit noch der Zukunft an, und nach dem Erwachen von dem Traume mußte die Sehnsucht nach dem Geliebten um so heftiger entbrennen. So begreift sich dann die erneute Beschwörung der Frauen. Indes, es ist nun auch alles vorbereitet zum Empfang des in festlichem Zuge kommenden Bräutigams. Und er kommt, wie der nächste Abschnitt zeigt. Schon sieht man in der Ferne den Festzug. Das Träumen hat sein Ende gefunden; es beginnt die Verwirklichung des so glühend ersehnten Liebesglückes. Kap. III.

Der rhythmische Charakter der in v. 1—4 enthaltenen Sätze ist nicht so schnell zu erkennen, wie in andern Stücken der Dichtung. Ein Satzausfall und Zusätze haben das rhythmische Bild entstellt. Ich zweifle aber nicht daran, oben im Text wenigstens in der Hauptsache die Verse und Strophen wieder hergestellt zu haben, wie sie ursprünglich gelautet haben. Das rhythmische Schema liegt nun auch deutlich vor Augen. Es sind gleichhebige Verszeilen (3 : 3). Der Verseingang zeigt zwei Silben bis zum ersten Hochton. Gegenüber den beiden vorhergehenden Abschnitten tragen diese Strophen im großen und ganzen das Gepräge einer ruhigeren Stimmung. Das entspricht der Voraussetzung, S habe wenigstens im Traume das Ziel ihrer Sehnsucht erreicht. Zugleich aber deutet dies dann auch schon an, daß auch die Wirklichkeit alsbald die Erfüllung ihres Herzenswunsches bringen wird.

1^{α}. Die Cäsur liegt in dieser Verszeile naturgemäß vor בקשתי. Dann ist aber der überlieferte Text im ersten Halbverse um eine Hebung zu kurz. Es ist ein Wort verloren gegangen. Ich habe es vermutungsweise aus dem משכבי herausgenommen, und jedenfalls erhalten wir in der im Text oben gebotenen Lesart einen sachlich und formal guten Halbvers. Auch ist die Verstümmelung des Textes von ihr aus leicht begreiflich. — Die Nota accus. im zweiten Halbverse ist, wie hernach in v. 2. 3. 4^{α}, als unpoetisch, aber auch als den Rhythmus störend (in v. 1^{α} hätte mit ihr die Senkung vier Silben, was schwerlich zulässig) zu tilgen.

1^{β}. Der zweite Halbvers קר' וג' ist in 𝔐 verloren gegangen, aber er ist nach 𝔊𝔏𝔄 (in $\mathfrak{S}^{h}$ mit Obelos versehen) und nach 5, 6 wieder herzustellen. Nur so kommen wir zu einer befriedigenden strophischen Gliederung auch der weiteren Sätze.

2. נא ist überflüssig und klingt nicht schön im Rhythmus des Satzes. Seine Einfügung ist ja auch leicht begreiflich. — Die Worte בשוקים ובר' lassen sich rhythmisch nicht unterbringen. Sie sind nur eine höchst überflüssige, weil selbstverständliche Explikation des allgemeineren בעיר. — Zur Nota accus. vgl. v. 1^{α}. — Auch der Schlußsatz בקשתיו וג', eine Wiederholung aus v. 1^{β}, ist ein störender Zusatz und widerspricht auch der wirklichen Tendenz der Gedankenentwicklung.

3. Der Artikel vor שמרים muß beseitigt werden, aber ebenso auch הסבבים, das den Rhythmus ganz zerstört und wiederum eine echt prosaische Erweiterung bietet. — Zur Nota accus. vgl. v. 1^{α}.

4^{α}. Im Nachsatz ist עד ש' sicher nicht ursprünglich. Der Rhythmus schließt es aus, da es eine vierte Hebung in den Halbvers bringen würde, denn man würde doch wohl עד שֶׁמְּצָאתִי lesen müssen. Jedenfalls entbehrt man es im poetischen Satze auch nicht. Es stammt wohl von dem prosaischen Pedanten, der auch in v. 2 und 3 die überflüssigen Zusätze gemacht hat. — Zur Nota accus. vgl. v. 1^{α}.

4^{β}. ארפנו ist hier wirkliches Präteritum (temp. hist.) — Im zweiten Halbvers ist ebenfalls die Konjunktion (עד ש) wieder zugesetzt und muß schon des Rhythmus wegen beseitigt werden. Das einfache הב' ist auch an sich im Zusammenhang besser. Im Traum hat sie ihn gefunden, festgehalten und hineingeführt. — Die Schlußworte אל ח' הור' schießen über den Vers hinaus und sind vielleicht eine Variante zum vorausgehenden Ausdrucke. Wahrscheinlicher aber ist, daß sie aus dem ursprünglichen Texte von 8, 2^{α} hierher verpflanzt worden sind.

*

Zu v. $5^{\alpha.\,\beta}$ vgl. oben 2, $7^{\alpha.\,\beta}$.

*   *

Der nun folgende Abschnitt v. 6—11 führt uns in den Moment der Ankunft des Zuges des Bräutigams an der Wohnstätte, wo sich bisher S mit den Frauen befand. Die letzte Strophe v. $11^{\alpha.\,\beta}$ läßt die Frauen einander auffordern, hinauszugehen, um den herankommenden Bräutigam in seinem Hochzeitsschmucke zu bewundern. Das bietet sodann die Überleitung zu dem, was wir c. 4 lesen. — Mir scheint außer in v. 6^{β} und 8^{β} auch in v. 9. 10 eine Interpolation vorzuliegen. Der Tragsessel, der hier geschildert wird, erinnert doch eher an einen wirklichen König als an einen dem Landvolke zugehörigen Bräutigam, auch wenn bei der eigentlichen Hochzeitsfeier Bräutigam und Braut als König und Königin angesehen werden. Die Glosse שלמה v. 9 hat

wohl recht. M. E. ist diese Schilderung des königlichen φορεῖον von der gleichen Hand eingefügt, die durch ihre Einarbeitung in c. 1. 2 die ursprüngliche Gestalt der Dichtung so wesentlich verschob. Man wird auch ohne Mühe zugeben, daß man die Schilderung v. 9. 10 nicht vermißt, wenn sie entfernt wird. Die letzte Strophe v. $11^{\alpha.\beta}$ fügt sich genau so gut und eng an v. 6^{α}—8^{α} an, wie an v. 9. 10. Auch formale Gründe sprechen für mein Urteil über diese Verse. Zunächst haben wir hier drei Verszeilen (der zweite Halbvers von v. 10^{β} ist in Verderbnis geraten, s. u.), deren sachliche und formale Zusammengehörigkeit nicht zweifelhaft sein kann. Dadurch aber fallen sie schon aus dem Kreise der Zweizeiler heraus, denn es geht nicht, um auch in ihnen einen Zweizeiler zu gewinnen, etwa v. 10^{β} als nachträgliche Erweiterung zu beseitigen. Gerade diese Verszeile scheint vielmehr zu den Angaben über den Tragsessel etwas hinzuzufügen, das von besonderer Wichtigkeit ist. Es gibt indes noch einen zweiten formalen Grund, der mein Urteil sehr erheblich stützt. Auch der rhythmische Charakter des Verseinganges ist in diesen drei Verszeilen ein anderer als in den übrigen Strophen. In diesen führt eine volltönende Silbe zum ersten Hochton (zu v. 11^{β} s. u.), dagegen in v. 9. $10^{\alpha.\beta}$ umfaßt der Aufstieg zwei Silben. M. E. geben uns diese formalen Gründe in Verbindung mit jener sachlichen Erwägung volle Berechtigung in v. 9. 10 eine Einarbeitung zu erblicken und zwar von derselben Hand, die die Gestalt des Königs in die ursprüngliche Dichtung hineingebracht hat. — Der Rhythmus in diesem Abschnitt ist klar. Es sind ungleichhebige Verse, ganz entsprechend der hier naturgemäß vorausgesetzten lebhaft bewegten Gemütsstimmung der redenden Frauen.

6^{α}. 𝔐 מי, aber da es sich bei der kommenden Persönlichkeit jedenfalls nicht um ein Femininum handelt, so ist zweifellos מה statt מי herzustellen (vgl. Budde, Siegfr.). Das Neutrum ist hier auch sachlich das Angemessene. Die Hinausschauenden tun zunächst so, als wüßten sie nicht, was die kommende Schar bedeute. Man beachte das feminine לה noch v. 7. Zwischen v. 8^{α} und v. 11^{α} wird nun vorausgesetzt, daß man erkannt hat, wer eigentlich heranzieht. Mir scheint poetisch besonders schön dieser leise Fortschritt vom Unbestimmten zum Bestimmten. — מן המדבר wäre rhythmisch erträglich, aber poetischer Sprache entspricht sicher mehr ממדבר oder allenfalls auch מן מד׳ (vgl. zu 2, 9^{β}).

6^{β}. Die überlieferte Lesart מכל א׳ ר׳ ist formell darum bedenklich, weil man um seines logischen Gewichtes willen im Satze doch auch מכל wohl mit einem Hochton lesen müßte. Das ergäbe aber einen zweiten Halbvers mit drei Hebungen. Nun genügt aber sachlich auch מאב׳ ר׳ neben Myrrhen und Weihrauch im ersten Halbvers allein, um auszudrücken, was gesagt werden soll. Vielleicht aber ist auch מן erst mit כל zusammen eingefügt und als ursprüngliche Lesart nur אבקת ר׳ anzusehen. Neben dem bloßen מר und לב׳ empfiehlt sich diese Lesart, wie es scheint, ohne weiteres. — Das letzte Sätzchen הנה וג׳ ist, darüber kann schwerlich ein Zweifel sein, eine bloße Randglosse, vielleicht von derselben Hand, die in v. 9 שלמה beifügte. Wer die strophische Gliederung des Abschnitts auch nur oberflächlich ansieht, wird keinen Augenblick unsicher sein, wie er dies Sätzchen zu beurteilen hat.

8^{β}. Dieser Satz fällt außerhalb der strophischen Gliederung, entspricht, wenn man ihn rhythmisch lesen wollte, nicht den echten Verszeilen. Es ist jedenfalls ein glossatorischer Zusatz.

9. שלמה sicher Glosse; auch Artikel vor לבנון zugefügt.

10^{β}. Der zweite Halbvers ist überfüllt und verdorben. Es stand hier eine weitere Aussage über die Ausstattung des Tragsessels und zwar seines Innenraums. Vielleicht trifft der Vorschlag, רְצוּף הָבְנִים zu lesen (vgl. Grätz, Martineau u. a.), das Richtige. הבנים steckt verderbt in אהבה מבנות. Die Verderbnis hat dann auch zu der Einfügung der בנות ירושלם geführt, die hier ebensowenig, wie in v. 11^{α} die בנות ציון, passen, weil eben die Redenden von v. 6 an m. E. niemand anders als diese „Töchter Jerusalems" selbst sind.

11^{α}. בנות ציון fehlt in $\mathfrak{G}^{B}$ ($\mathfrak{S}^{h}$ versieht's mit Asterisk). Der Rhythmus verlangt seine Tilgung. Die Konstruktion von ראה mit ב paßt hier sachlich natürlich sehr gut, aber ob sie dem ursprünglichen Texte schon angehörte, ist wegen v. 11^{β} (s. u.) nicht ganz gewiß. Der bloße Accusativ würde auch ausreichend sein. — Ob auch מלך hier festen Bestand hat, halte ich für zweifelhaft. Vielleicht liegt die Sache hier ähnlich wie in 1, 4. Es wurde hier wohl gewöhnlich eine andere Bezeichnung des ankommenden Bräutigams eingesetzt. — שלמה ist hier wie v. 9 Glosse. — Im folgenden ist nun m. E. in der Textüberlieferung eine den Rhythmus zerstörende Verwirrung eingetreten. Der zweite Halbvers zu v. 11^{α} ist auch ans Ende gerückt und hinter אמו eingedrungen. Die beiden mit ביום eingeleiteten Satzteile bezeichnen den Hochzeitstag und haben sicher nicht von Anfang an so unmittelbar nebeneinander gestanden. Nehmen wir den ersten wieder herauf als zweiten Halbvers zu v. 11^{α}, so erhalten wir eine tadellose ungleichhebige Verszeile, wie wir sie hier brauchen, und auch v. 11^{β} bleibt dann als formal gute Verszeile übrig, und die beiden Bezeichnungen des Hochzeitstages stehen innerhalb der Strophe in trefflichem Parallelismus zueinander.

11^{β}. Die Lesart בַּעֲטָרָה macht hier rhythmisch Schwierigkeiten. Da nach der Regel der Hochton auf der letzten Silbe liegen muß, so haben wir bei dieser Gestalt des Worts zwei volltönende Silben vor demselben. Das aber widerspricht dem rhythmischen Charakter der Verseingänge in diesen Strophen. Dagegen gewinnen wir einen diesem entsprechenden Versanfang, wenn wir ב unterdrücken und nur עֲטָרָה lesen. Der Rhythmus macht es also wahrscheinlich, daß auch in v. 11^{α} der Accus. auf ראה folgte. Übrigens scheint die Lesart עֲטָרָה auch der Umstand zu empfehlen, daß dann der Anfang von v. 11^{β} formell genau dem von v. 11^{α} (in der überlieferten Aussprache) entspricht. — Das Relativum vor dem folgenden עִטְּרָה ist rhythmisch nicht gerade anstößig; aber besonders poetisch ist es auch nicht, und grammatisch kann es auch ohne weiteres entbehrt werden. — Im zweiten Halbverse könnte die ursprüngliche Lesart einfach ביום שִׂמְחָתוֹ gewesen sein. Das würde ja auch in der Bedeutung von dem überlieferten Wortlaut nicht wesentlich verschieden sein. Allenfalls aber kann für die überlieferte Textgestalt sprechen der Zusammenklang des ל oder mehr noch der beiden Lautgruppen לו אמו und לבו am Ende der beiden Halbverse.

* *

Kap. IV. Was S in 2, 8 ff. in Liebesextase erlebt zu haben glaubte, das wird nun in den c. 4 füllenden Abschnitten Wirklichkeit. Der Geliebte ist da; er ist auf dem Wege, ihre und seine Liebessehnsucht zur vollen Erfüllung zu führen. Der Lobpreis ihrer Schönheit (vgl. dazu 2, 10) dient nur als Vorbereitung zur Kundgebung seiner Ab-

sicht, nunmehr alsbald ihrer Liebe sich zu erfreuen (4, $8^{\alpha.\beta}$) und zur Aufforderung an sie, mit ihm zu kommen und ihm ihre Liebe zu schenken (v. $8^{\alpha.\beta}$. $16^{\alpha.\beta}$), und die Zusage S's, daß sie bereit für ihn sei (v. 16^{γ}), führt dann zu dem jubelnden Schluß 5, 1. Es ist der Beachtung wert, daß die Abschnitte 2, 8—17 sachlich dem Inhalt von 4, 1—16 ziemlich genau entsprechen, also gewissermaßen eine poetisch und dramatisch recht schöne Vorbereitung für die hier berichtete Verwirklichung des dort in den Phantasien der Liebesglut ersehnten Kommens des Geliebten bieten. Ebenso entspricht, wie wir sehen werden, sachlich der andre Abschnitt 3, 1—4 dem, was wir hernach in 5, 2 lesen. Man darf auch darin einen deutlichen Beweis dafür erblicken, daß der Autor der Dichtung bei ihrem Aufbau nicht planlos verfuhr.

Der rhythmische Charakter des Abschnittes 4, 1—6 ist leicht erkennbar. Es sind ungleichhebige Verszeilen. Zum ersten Hochton führt nur eine Silbe. Die Verszeilen lassen sich ohne Rest strophisch in Zweizeiler gliedern, aber hier bringt es der Stoff mit sich, daß diese Zweizeiler nicht die innere sachliche Geschlossenheit zeigen, die sonst dem echten hebräischen Strophenbau eigentümlich ist.

1^{β}. Hier ist im überlieferten Text im ersten Halbvers eine Hebung zu wenig. Es kann kaum zweifelhaft sein, was wir als verloren gegangen anzusehen haben. הגה entspricht allem, was der Text erwarten läßt.

1^{γ}. Der Artikel vor 'עז zu streichen. — 𝔊 hat הר nicht, und rhythmisch ist das Wort auch recht störend. Es ist sicher jüngerer Zusatz.

2. Der Artikel ist vor 'קצ und 'רח zu streichen; aber auch wohl מַרחצה zu lesen. — Die Worte 'שכלם וג widerstreben dem Rhythmus und der strophischen Gliederung, sind also dadurch schon als spätere Ausmalung gekennzeichnet.

3^{α}. Der Artikel vor שני zu tilgen. — 𝔐 שִׂפְתוֹתַיִךְ. Rhythmisch ist diese Form ebensogut wie die oben in den Text aufgenommene. Mir scheint aber doch der Dual angemessener zu sein. Die überlieferte Lesart kann auf einem bloßen Schreibfehler beruhen. Sie mag einem Abschreiber, dem sie mundgerechter war, in die Feder geflossen sein (vgl. v. 11).

3^{β}. Der Artikel vor רמון zu streichen. Als drittes Wort liest 𝔐 רַקָּתֵךְ. Aber 𝔊 hat m. E. richtiger, auch besser zu dem Vergleich passend μῆλόν σου = לֶחְיֵךְ, das ich oben aufgenommen habe. 𝔏 = genae tuae = לְחָיַיִךְ. Um des parallelen שפתיך in v. 3^{α} willen könnte man versucht sein, lieber diese Dualform einzusetzen; vgl. dazu unten v. 11. 13.

4^{β}. Der Artikel vor מגן und 'גבר ist natürlich zu tilgen. — תלוי ließe sich rhythmisch allenfalls mit dem folgenden עליו unter einem Hochton lesen, aber es wird besser als Glosse angesehen und wieder beseitigt. Sachlich nötig ist es ja nicht. — כל ist rhythmisch auch unbedenklich, aber es ist m. E. auch zugesetzt; was es sagt, liegt ja auch im Zusammenhange des Satzes, auch wenn wir bloß 'שלמי ג lesen.

5. Des Rhythmus wegen muß das erste, auch durchaus überflüssige שני als Zusatz getilgt werden. — Am Ende ist 'הר' בש zweifellos zugesetzt. Es läßt sich im Rhythmus nicht unterbringen.

7. Im überlieferten Text hat dieser Satz, der inhaltlich sich ohne weiteres

als Abschluß der vorhergehenden Schilderung der Schönheit S's erweist, eine Verschiebung hinter die den Übergang zum nächsten Abschnitt bildende Strophe v. $6^{\alpha.\beta}$ erfahren. Die Notwendigkeit ihrer Zurückschiebung kann nicht zweifelhaft sein.

6^{α}. Der Artikel vor צללים ist zu tilgen.

6^{β}. Der Rhythmus gebietet im ersten Halbvers, durch Setzung des Artikels vor מור den Zusammenstoß zweier Hochtonsilben zu meiden, vgl. 1, 8^{β}. 13. — Im zweiten Halbvers streicht man besser ו vor אל, natürlich auch den Artikel vor לב'.

* *

Sehr schwer ist es gewesen, in v. 8^{α}—15 das rhythmische Schema und den ursprünglichen Umfang des Abschnittes genau festzustellen. Ich denke aber, es ist am Ende doch gelungen. Das Schema ist das gleiche trikolische, das wir schon 2, 8—14 kennen lernten, nämlich 3 : 2 : 2. Nur drei Zweizeiler dieses Schemas finde ich in dem überlieferten Textbestande. Mancherlei kurze Glossen, aber auch gegen Ende hin sehr ausgedehnte Erweiterungen und im Anfang eine unglückliche Verschiebung eines Versgliedes haben den ursprünglichen Wortlaut erheblich in Verwirrung gebracht. Im wesentlichen, denke ich, ist oben der Text wieder in Ordnung gebracht. Jedenfalls bietet der Inhalt der letzten Verszeile (v. 13) auch eine gute sachliche Überleitung zu der Aufforderung in v. $16^{\alpha.\beta}$. — Der Verseingang bietet zwei Silben als Aufstieg zum ersten Hochton. Davon machen auch v. 11^{α}. 13 keine Ausnahme, denn das Šewa, womit hier der erste Konsonant gesprochen werden muß, ist für die rhythmische Lesung stärker als ein bloßer Vokalanstoß. Ebensowenig braucht man Anstoß daran zu nehmen, daß in v. $8^{\alpha.\beta}$ rhythmisch תבואי und תשורי der gewöhnlichen Betonung zuwider auf der letzten Silbe mit Hochton gelesen werden müssen.

8^{α}. 𝔐 beginnt: אתי מלבנון כלה. Das ist allein natürlich sehr wohl verständlich, aber hernach folgen zwei Verba gleicher Bedeutung unmittelbar hintereinander, von denen das zweite (תשורי) zweifellos zum ersten dreihebigen Gliede der zweiten Verszeile gehört. Nun entspricht aber אתי dem rhythmischen Charakter des Eingangs der folgenden Verse nicht, wohl aber jenes andere Verbum תבואי. Ich setze dies daher statt אתי an die Spitze und nehme an, daß irgend ein Versehen תבואי von seiner Stelle verdrängt und אתי dafür eingesetzt hat. — Vom Ende des Verses ist dann der erste der beiden zweihebigen Satzteile ממענ' אר' als drittes Glied in die erste Verszeile einzufügen. So erhalten wir dann zwei vortreffliche, in sich auch durch schönen Sachparallelismus zwischen den entsprechenden Versgliedern ausgezeichnete Verszeilen und in ihnen eine in jeder Hinsicht tadellose Strophe. Die Verschiebung des Satzgliedes ans Ende des Verses hatten wir ebenso schon 3, 11.

8^{β}. וחרמון ist rhythmisch störend und sicher nichts als Glosse zu שניר.

9. Einer der beiden Vokative אחתי oder כלה muß als Zusatz aus Gründen des Rhythmus beseitigt werden. Um v. 8^{α} willen halte ich כלה fest. — ענק ist nur lexikalische Glosse zu dem folgenden Wort.

10. Ich tilge hier außer אחתי im zweiten Versgliede מה. Rhythmisch ist es

nicht zu beanstanden, aber ich habe doch das Gefühl, als fehle es besser. Dann können das zweite und dritte Versglied zusammen als einfacher Aussagesatz aufgefaßt werden, und das läßt die Strophe ruhiger ausklingen, als wenn auch der Satz nach der Hauptcäsur, die hinter dem ersten Gliede, hinter כלה liegt, die Gestalt der Frage hat. Mindestens verliert die Verszeile oder die Strophe im ganzen nicht an innerer Kraft, wenn der Frage im ersten Versgliede im zweiten und dritten eine einfache Aussage folgt. — דדיך im zweiten Gliede stört den Rhythmus und ist natürlich absolut überflüssig. — Ebenso lehrt der Rhythmus, daß die Worte וריח שמניך zugesetzt sein müssen. Offenbar hat bei dem Interpolator 1, 2^b. 3 nachgewirkt.

11. 𝔐 נפת תטפנה שפתותיך. Hier habe ich zunächst mit Rücksicht auf den rhythmischen Charakter des Verseingangs in diesem Stücke das Wort für „Lippen" an die Spitze gestellt. Diese Umstellung wird auch durch v. 13 empfohlen, denn es ist sehr wahrscheinlich, daß wie dort auch hier das Subjekt nachdrücklich an die Spitze gestellt war, und bei den zweifellos starken bearbeitenden Eingriffen in diese Strophen brauchen wir auch keine Bedenken zu tragen, eine Versetzung des שפת' durch spätere Hand — ob bewußt und absichtlich oder nicht, das ist gleichgültig — anzunehmen. Rhythmisch würde nun auch die Form שפתותיך gut sein, aber ich habe um des nahen lautlichen Anklangs an לחייך in v. 13 willen hier wie oben v. 3^α die Dualform hergestellt. Zum Šᵉwa und seiner rhythmischen Stärke s. o. — כלה ist rhythmisch überschüssig. — Der Satz am Ende וריח וג' paßt schon sachlich sehr übel in den Zusammenhang. Der Kleiderduft ist neben dem, was vorher und nachher gesagt wird, recht seltsam. Aber auch rhythmisch läßt sich der Satz nicht unterbringen. Es ist sicher ein Zusatz von derselben Hand, die auch weiterhin unnütze Erweiterungen beizufügen sich erlaubt hat.

12. Auch diese Worte sind zweifellos ein Einschub. גל נעול scheint sogar eine Variante zu גן נעול zu sein und מעין חתום macht sogar den Eindruck, als solle es eine erläuternde Glosse zu גל נעול sein. Ein Blick auf den Rhythmus der echten Verszeilen genügt, um zu erkennen, daß diese Worte keinen ursprünglichen Bestandteil dieser Strophen bilden. Zur Einfügung von גן נעול hat vielleicht v. $16^{\alpha.\beta}$ Anlaß gegeben. גל ג' מ' ח' mag in יזלו v. 16^β seinen Anlaß haben, scheint sich aber mit v. 15 nicht ganz im Einklang zu befinden.

13. 𝔐 und Versionen שְׁלָחַיִךְ. Die Bedeutung des Worts unklar. „Geschoß" (telum) paßt natürlich nicht. 𝔊's ἀποστολαί σου 𝔙 emissiones tuae, 𝔖 ähnlich, ist auch nicht verständlich. Die allenfalls im Zusammenhang erträgliche Übersetzung „deine Schößlinge" gibt auch keinen befriedigenden Sinn, wenigstens müßte man fragen, was ist das? Es müßte bedeuten: das, was von dir ausgeht d. h. die Duftströme deiner Liebe. Aber ungewöhnlich wäre dabei wieder ihre Benennung als פרדס ר' וג'. Wir gewinnen einen guten Text, wenn wir ש streichen und die übrigen Konsonanten לְחָיַיִךְ lesen. Das hat dann oben v. 3^β in der Gestalt, wie sie 𝔊 oder vielmehr 𝔏 bietet, eine gute Sachparallele und dazu paßt auch das Prädikat recht gut, wie 5, 13 lehrt, wo übrigens auch die Wangen und die Lippen in der Strophe parallel gegenüberstehen. Diese Parallele beweist m. E. die Richtigkeit der Textänderung an unserer Stelle. — Vielleicht hat der Einschub v. 12 erst dazu geführt שלח' zu schreiben, eben weil der „Garten" in der Fortsetzung und mit Rücksicht auf das Prädikat פרדס וג' etwas derartiges zu forden schien. Die „Wangen" nehmen sich nach v. 12 allerdings ziemlich seltsam aus.

14. Diese prosaische Aufzählung von allerlei wohlriechenden Kräutern ist natürlich Zusatz jemandes, dem v. 13 noch nicht genug davon enthielt.

15. Auch dies ist ein Zusatz; ob von derselben Hand wie v. 12, oder von einer anderen, von dort her aber angeregten, bleibe dahingestellt. Die Unmöglichkeit, die Worte nach dem Rhythmus des Stückes zu lesen oder sie in den strophischen

Aufbau einzugliedern, läßt deutlich erkennen, daß wir es mit einer Erweiterung zu tun haben. Vielleicht hat der Interpolator unter dem Einfluß jeremianischer Bilder gestanden vgl. Jer. 2, 13 und 18, 14.

* *

Wie ich schon bemerkt habe, schließt sich v. $16^{\alpha.\beta}$ unmittelbar an die wirklich letzte Verszeile des Abschnitts an v. 13 an. Der Hinweis auf die Früchte, die duftigen Blumen und Nardensträucher löst das Verlangen in der Seele des Bräutigams aus, die Liebe der noch ihm nicht eigenen Geliebten zu genießen. Der starken inneren Erregung, die dies Verlangen in ihm bewirkt, entspricht nun das äußerst lebhafte Versschema in v. $16^{\alpha.\beta}$, das uns im parallelen Zusammenhang und als Wirkung gleich erregter Stimmung 2, 15 ff. ebenfalls begegnete. — Der Schluß des ganzen Teils wird nun dramatisch lebhaft bewegt. S gibt Antwort nicht mehr in einer vollen Strophe, sondern nur in einer gleichhebigen Verszeile. Die Gewißheit, nunmehr bald am Ziele ihrer Wünsche zu sein, gibt ihrer Antwort das Gepräge der Ruhe, wie es dem gleichhebigen Versschema eigen ist. — Die gleiche Stimmung spricht auch aus dem ebenfalls aus gleichhebigen Versen bestehenden Zweizeiler 5, $1^{\alpha.\beta}$, womit B, gewiß der Erfüllung seines Begehrens, bekennt, gekommen und bereit zu sein zum vollen Genuß der Früchte seines „Gartens“ d. h. der Liebe seiner Braut. — Jubelnde Freude aber, womit sein Herz erfüllt ist, offenbart sich dann wieder in der einzeiligen und ungleichhebigen Aufforderung an seine Freunde und Genossen, sich an dem zum Genuß bereiten Hochzeitsmahl zu erquicken 5, 1^{γ}. — Wir müssen uns nun den Zug des Bräutigams fortziehend denken zu der Stätte, wo das festliche Mahl den Gästen bereitet wird. Die Braut bleibt mit ihrer Umgebung, dem Frauenchor, noch zurück, wo sie bisher war. Von der Vorbereitung zu ihrem Aufbruch und ihrem Zuge zu dem Orte der Feier, die der endgültigen persönlichen Vereinigung des Paares vorausgeht, erfahren wir im dritten Teil 5, 2 ff.

Kap. V. 1^{α}. אחתי ist Zusatz.

1^{γ}. 𝔐 רֵעִים und דוֹדִים, aber mir scheint mindestens ebensogut die Lesart mit Suff. I p. zu sein, die 𝔖, auch 𝔏𝔖^{h} und eine jüngere Hand in 𝔊^{א}, bieten. — 𝔐 nur שתו, vielleicht aber doch besser 'וש zu lesen mit 𝔊𝔏𝔖^{h}𝔖𝔙. Eher wird ו vor שכרו gestrichen werden dürfen.

Teil III.

Inhaltlich läuft, wie ich schon bemerkt habe, das, was wir 5, 2 ff. lesen, dem parallel, was S nach 3, 1—4 im Traume erlebt hatte. Auch hier hören wir zunächst von einem Traumerlebnis, das freilich weniger angenehm ausläuft, das aber auch nur bestimmt ist, mit dramatischer Lebendigkeit zur Schilderung der äußeren Schönheit des Geliebten

und zur wirklichen Vereinigung der Braut mit ihm vorzubereiten und überzuleiten. — Im ersten Abschnitt v. 2—7 erzählt S, was sie im Traum erlebt, natürlich mit innerer Erregung, die im rhythmischen Schema auch ihren Ausdruck findet. Es sind ungleichhebige Verszeilen nach dem Schema 3 : 2. Der Verseingang zeigt eine Silbe vor dem ersten Hochton.

2$^{\alpha}$. Rhythmisch ist קול unanstößig, aber ob es hier ursprünglich ist, halte ich darum doch nicht für sicher. Fehlte es, die Erzählung würde nicht weniger lebhaft sein. Mir scheint sogar, als passe es nicht recht in den Traumbericht. Von dem Inhalt des folgenden v. 2$^{\beta}$ aus ließe sich wohl verstehen, wie jemand dazu kam, die Interjektion hier voranzustellen.

2$^{\gamma}$. Dieser Satz entspricht dem rhythmischen Schema nicht und fällt obendrein außerhalb der strophischen Gliederung, ist also sicher Zusatz zur Ausmalung der eigentlich Mitleid erregenden Situation des Einlaß suchenden Geliebten.

3$^{\alpha}$. 𝔐 פש' את כת'. Das aber entspricht dem Rhythmus des Halbverses nicht. Ich verwandle את in אני, nach v. 5. 6$^{\alpha}$, und erhalte so einen trefflichen Halbvers. Die starke Betonung des „Ich“ ist auch im Zusammenhang wohl angebracht. Es klingt das אני aus v. 2$^{\alpha}$ hier nach.

3$^{\beta}$. 𝔐 auch hier ר' את ר'. Ebenso zu verbessern wie in v. 3$^{\alpha}$.

4. Der Rhythmus verlangt Tilgung des überflüssigen דודי. Es mag wegen des Subjektswechsels von einem Leser beigefügt sein. — Der Artikel von חור wird besser getilgt und dann auch einfach מח' gelesen. An sich würde auch מן החור rhythmisch erträglich sein. — Am Ende bieten die besten und korrektesten MSS und alle Versionen עליו wie 𝔐. Das Suffix ginge dann auf B; „um seinetwillen“ geriet S's Inneres in heftige Erregung. Aber mir scheint trotzdem עָלָי, das von mehr als 190 MSS und vielen Ausgaben geboten wird, nach einem sonst bekannten Sprachgebrauch besser zu sein. Ich nehme keinen Anstand, es in den Text aufzunehmen. Die rhythmische Zusammenziehung von המו עלי unter einem Hochton macht keine Schwierigkeit.

5$^{\alpha}$. לדודי rhythmisch überschüssig und jedenfalls sachlich überflüssig. Vielleicht ist es auch nur teilweise durch Schreibfehler oder doch unter der Einwirkung des folgenden, äußerlich ziemlich ähnlichen Wortes eingedrungen. — 𝔊𝔏𝔙 lesen vielleicht richtiger nur ידי; rhythmisch ist's gleichgültig, ob wir so oder wie 𝔐 lesen. — נטפו מ' als rhythmische Einheit so wie im parallelen Satze v. 4.

5$^{\beta}$. Das ist nichts als eine glossatorische Erweiterung des letzten Halbverses. Rhythmisch und strophisch ist der Satz ohne weiteres als Zusatz erkennbar.

6$^{\alpha}$. עבר vielleicht nur lexikalische Glosse oder Variante zu חמק, jedenfalls aber nicht zum Halbvers gehörig. Das weniger gewöhnliche Wort ח' dürfte hier ursprünglich sein.

6$^{\beta}$. Im ersten Halbvers liest 𝔐 בְּדַבְּרוֹ; 𝔊𝔏 בְּדָבְרוֹ. Das würde sagen, sie habe, als sie die Stimme des Geliebten hörte, die klare Vernunft verloren und sich zu spät besonnen; daher habe sie ihn nun verloren. Aber das scheint mir, zumal um des folgenden Satzes willen, hier wirklich nicht das Nächstliegende zu sein. Ich emendiere בְּעָבְרוֹ. Das schließt sich sachlich eng an die vorausgehende Verszeile an und leitet ebenso trefflich zum Folgenden über. — Die Worte בק' ולא מצ' sind hier im Verse störend und wohl aus 3, 1 hier eingedrungen. Der Satz קר' וג' paßt aber hier vortrefflich in die Situation und in das rhythmische Schema. Es ist natürlich, daß S, als sie den Geliebten nicht mehr an der Tür findet, zunächst nach ihm ruft.

7$^{\alpha}$. Die dramatische Lebendigkeit der Erzählung des Traumerlebnisses läßt nun voraussetzen, daß S ihr Haus verlassen und in der Stadt umhergeirrt ist, ihren

Geliebten zu suchen. Dabei wird sie, anders als 3, 3, von den „Wächtern“ als eine Dirne aufgegriffen und mißhandelt. Vgl. übrigens zu 1, 7^{β}. — Der Artikel von שמרי' ist zu streichen; ebenso ist הסבב' Glosse, vgl. 3, 3.

7^{β}. את und Artikel vor חמות sind zu tilgen.

* *

Es folgen zwei Strophen v. 8—9, die im dramatischen Aufbau den notwendigen Übergang schaffen zunächst zu der Schilderung der Persönlichkeit des Geliebten durch S, sodann insbesondere zu dem gemeinsamen Aufbruch S's mit dem Fch zum Festplatz. — Die innere Erregung S's, die naturgemäß vom vorausgehenden Stück her fortwirkt, findet hier noch eine Steigerung. Scheinbar erfüllt Hoffnungslosigkeit das Herz S's. Der Geliebte ist fort, wie soll sie ihn wiedergewinnen? Aber es ist doch möglich, daß die Frauen oder eine von ihnen ihn einmal trifft, und geschieht das, so sollen sie ihm sagen, wie sehr sie unter der Sehnsucht nach ihm leidet. Dieser äußerst erregten Seelenstimmung entspricht nun deutlich das Versschema. Es sind kurze Zeilen. Die zweihebigen Halbverse haben fast interjektionalen Charakter. Eigenartig nuanciert wird auch hier, wie ähnlich, wenn auch nicht ganz gleich, 2, 15—17, der Rhythmus der ersten Halbverse dadurch, daß zum ersten Hochton zwei Silben hinaufführen, dieser breite Aufstieg also zunächst scheinbar der Aussage den Charakter der Ruhe aufprägt, daß dann aber nach einer kurzen (einsilbigen) Senkung der zweite Hochton sogleich dem ersten folgt. Das malt vortrefflich die in der Tiefe der Seele S's wogende und die scheinbare äußere Ruhe alsbald überwältigende innere Erregung. Und daß der Fch von der gleichen Erregung erfaßt wird, also seine Antwort genau denselben rhythmischen Charakter zeigt, ist psychologisch durchaus natürlich, begegnete uns auch schon gleich im Anfang der Dichtung 1, 2 ff. Man beachte nun die feine rhythmische Verschiedenheit von 2, 15—17 von unsern Strophen. Der Verseingang ist dort wie hier geartet, aber der Fortschritt zum zweiten Hochton ist dort wenigstens in den Worten des Fch (v. $15^{\alpha \cdot \beta}$) etwas breiter und darum auch ruhiger, erst in die Worte S's, die durch den Fch provoziert werden, dringt größere Erregung ein. In der letzten Verszeile (v. 17^{β}) führt dort nur eine Silbe zum zweiten Hochton, und dies wäre auch in der ersten (v. 16) der Fall, wenn wir אני לו statt וא' läsen, und das zu tun, hinderte ja an sich nichts, eben weil in der lebendigen Sprache schwerlich das hemmende ו eingefügt wurde.

8^{α}. Der Rhythmus rechtfertigt die irreguläre Verschiebung des Tones auf die letzte Silbe von השב'.

8^{β}. את ist zu tilgen. — Der Satz שח' אה' א' wird durch den Rhythmus schon ausgeschieden und verdankt einer Anregung aus 2, 5 sein Dasein. Poetischer ist

auch, wenn die die Strophe schließende Frage ohne dieses Objekt bleibt. Was die Frauen dem Geliebten zu sagen haben, wenn sie ihn irgendwo treffen sollten, bedarf natürlich keiner besonderen Angabe, vor allem nicht der Angabe, daß Liebe S's Leiden sei. Diese Angabe ist durch und durch prosaisch.

9$^{\beta}$. 𝔐 השבעתנו als Masc. punktiert; natürlich muß das richtig gestellt werden.

* *

Die Frage des Fch hat nun S Anlaß gegeben, die Persönlichkeit des Geliebten so zu schildern, daß eine jede imstande ist, ihn aus allen andern heraus zu erkennen. Diese Schilderung umfaßt die sechs Strophen 5, 10—16. — Der Rhythmus ist auch in diesem Abschnitt sehr lebhaft; es bleibt naturgemäß die tiefe Erregung der Redenden in der gleichen Kraft fortbestehen, von der sie soeben bei ihrer Beschwörung der Frauen beherrscht war. Sie redet in dem gleichen kurzen Versschema, aber hier ist der Aufstieg zum ersten Hochton nur noch eine Silbe breit. Man darf wohl sagen, der eigentümliche Charakter des Rhythmus dieser Verszeilen ist noch lebhafter, pointierter geworden als in den beiden vorhergehenden Strophen. Das prägt sich auch in einer andern Eigentümlichkeit des ganzen Abschnittes aus. Alle Sätze von v. 10 bis v. 16 sind nur nominal; nirgends stößt man auf eine Verbalform (Partizipien sind natürlich Nominalbildungen). Auch das gibt der ganzen Schilderung ein eigentümlich charakteristisches, die Seelenstimmung der Redenden deutlich widerspiegelndes Gepräge. Sie stößt gleichsam die einzelnen Worte heraus, stellt Subjekt und nominales Prädikat oder andre notwendige Aussagen nackt nebeneinander. Breite Behaglichkeit der Satzbildung, wenn auch beschränkt durch rhythmisches Schema, ist solcher Stimmung nicht möglich, in der wir S uns hier vorstellen müssen.

10. Der erste Halbvers ist so, wie im Text oben angegeben, zu lesen. 𝔐 und Versionen lesen צח ואדום, aber das ist schon des Rhythmus wegen zu beanstanden, aber auch scheinen mir die beiden Worte צח und אדום sich sachlich nicht wohl zu vertragen. Wahrscheinlich ist infolge Schreibversehens ה von הוא hinter ח ausgefallen, und da konnte es unter dem Einfluß des folgenden ד nahegelegt werden aus dem sonst unverständlichen וא ein ואדום herzustellen, um so leichter, als man die damit bezeichnete Farbe (allerdings nicht durch אדום, aber durch אדמני wiedergegeben) auch als Merkmal körperlicher Schönheit betrachtete (vgl. 1 Sam. 16, 12; 17, 42). Die oben empfohlene Textänderung, zumal das stark hervortretende הוא, entspricht auch dem, was man nach der vorausgehenden Frage erwarten muß.

11. An sich genügte das einfache כתם, und ich glaube auch, ursprünglich stand nichts mehr da. Jedenfalls ist der Zusatz פז sachlich unnötig. — Die Worte 'שח' כע werden durch den Rhythmus als Glosse deutlich gekennzeichnet. Daß ein Leser die Angabe der Farbe der Haare vermißte, ist begreiflich.

12$^{\alpha}$. Da außer hier und v. 13$^{\alpha}$ sonst überall (v. 15$^{\beta}$ ist כ allerdings nötig) die natürlich als Vergleiche gemeinten Prädikate ohne כ stehen, so halte ich es auch an den beiden Stellen für einen unnötigen Zusatz eines Lesers und tilge es wieder. Rhythmisch machte es keine Schwierigkeiten. Vgl. zu עיניו יונים ohne כ 4, 1.

13^{α}. Zu כ vgl. v. 12^{α}. — Sachlich ist הבשם oder ב' natürlich hier richtig, aber rhythmisch ist es nicht zu halten und aus 6, 2^{α} hierher gekommen. Es ist auch unnötig, da der zweite Halbvers ja in מרקח' nachbringt, was auf den ער' wächst.

13^{β}. 𝔐 auch hier שפתותיו. Das ist hier aber um des rhythmischen Charakters des Verseingangs willen nicht ursprünglich. Auch der Parallelausdruck in v. 13^{α} spricht für die Dualform. — Das Prädikat שושנים, wie überliefert ist, paßt doch kaum zu den Lippen eines gesunden, lebenskräftigen jungen Menschen. Ursprünglich stand hier sicher nur שני vgl. 4, 3. Die Veränderung des Worts beruht sicher nur auf einem bei dem öfteren Vorkommen der „Lilie“ im Hohen Liede leicht begreiflichen Schreibfehler.

14^{α}. גלילי זהב́ unter einem Hochton zu lesen, ist möglich. Die Senkung vor der zweiten Hochtonsilbe braucht nur als drei Silben gelesen zu werden.

16^{β}. Hier macht der erste Halbvers rhythmisch Schwierigkeiten. Man muß naturgemäß lesen זה דודי̂, also mit einem Aufstieg von zwei Silben, während in allen Versen dieses Abschnittes (in 𝔐 nur v. 13^{β} ausgenommen) nur ein solcher von einer Silbe gefunden wird. Es ist darum wahrscheinlich, daß eine nachträgliche Veränderung des Textes stattgefunden hat. Auffällig ist auch das Wort רעי, das S sonst nicht von ihrem Geliebten braucht und jedenfalls nicht der leidenschaftlichen Stimmung entspricht, mit der sie nach ihm verlangt. Ich glaube daher auch in diesem Worte einen nicht ursprünglichen Bestandteil des Halbverses erblicken zu müssen. Wie aber der Halbvers ursprünglich gelautet hat, kann ich natürlich nicht sicher sagen. Nur vermutungsweise möchte ich hier die Lesart זה הוא́ דודי́ vorschlagen. Sie würde formell gut sein und sachlich auch dem entsprechen, was man am Ende des Abschnittes, gewissermaßen als abschließende Anknüpfung an den Anfang v. 10^{a} erwarten kann. Dies זה הוא würde auch lautlich sehr lebhaft an צח הוא in v. 10^{a} erinnern. Ich wage allerdings nicht, die Emendation auch schon in den Text aufzunehmen, so viel Zutrauen auf ihre Richtigkeit ich auch glaube haben zu dürfen.

* *

Kap. VI. Der nun folgende kurze Abschnitt 6, 1—3 schließt sich sachlich unmittelbar an das Vorausgehende an. Nachdem die Frauen diese Schilderung des Geliebten gehört haben, nach der sie selbst verlangt hatten (5, $9^{\alpha.\beta}$), sind sie bereit, ihn mit S zusammen zu suchen. Zu dem Ende wünschen sie aber nun zu erfahren, wohin er denn wohl gegangen sein mag. Die Antwort, die S v. $2^{\alpha.\beta}$ gibt, greift inhaltlich und teilweise deutlich auch im Wortlaut auf 5, $1^{\alpha.\beta}$ in Verbindung mit 4, $16^{\alpha-\gamma}$ zurück. Die fröhliche Zuversicht, den Geliebten nun doch wiederzufinden und mit ihm vereinigt zu werden, motiviert das diese vorbereitenden Abschnitte abschließende erneute Bekenntnis S's, daß sie und ihr Geliebter untrennbar zusammengehören. Der Satz stimmt wörtlich mit 2, 16, nur ist's wohl angemessen, daß hier, wo sie selbst auszuziehen bereit ist, um den Geliebten zu suchen, sie ihr „Ich“ voranstellt, während dort ja B gekommen war, um die Geliebte für sich zu gewinnen, also für S die Tatsache in den Vordergrund rückt, daß er in unerschütterlicher Liebe ihr gehöre. — Nach v. 3 müssen wir nun den Aufbruch S's mit dem Fch als erfolgt annehmen. Im nächsten Abschnitt wird derselbe vorausgesetzt. Dort wird vorausgesetzt, daß

der Zug S's in Sehweite B's und seiner Freunde gekommen ist. — Das Versschema in unserm kurzen überleitenden Abschnitt ist zwar auch noch ein lebendiges, aber es gibt einer schon etwas beruhigteren Stimmung Ausdruck. Das Schema 3 : 2 ist jedenfalls nicht so erregt wie das vorher verwendete 2 : 2. Der Verseingang bietet nur eine Silbe vor dem ersten Hochton.

2$^{\alpha}$. Der Artikel vor בשם ist zu tilgen.

2$^{\beta}$. 𝔐 bietet für den ersten Halbvers nur לרעות בגנים. Das ist rhythmisch zu wenig und daher eine starke Verderbnis des Textes sicher. Auffällig ist auch der Plural גנים, während sonst nur von „seinem" Garten die Rede ist. Wahrscheinlich ist auch רעות nicht richtig überliefert. Ich schreibe statt dessen im Rückblick auf 5, 1$^{\alpha}$ unbedenklich לֶאֱרוֹת, und ich glaube auch mit Zuversicht sagen zu dürfen, daß בגנים durch einen Schreibfehler aus בְּגַנּוֹ מְגָדִים zusammengezogen ist. Man beachte die formelle Ähnlichkeit (zumal in kursiveren Formen der älteren Schrift) der drei Konsonanten גנו und גדי. Es hat also nur ein Lesefehler zur Verkümmerung des Textes geführt. Das Objekt מגדים paßt hier im Munde S's darum gut, weil sie auch 4, 16$^{\gamma}$ in ihrer Aufforderung an den Geliebten, zu seinem Garten zu kommen und seine Früchte zu genießen, das Wort gebraucht. — Vor ללקט möchte ich ו streichen. Es klingt nicht besonders gut im Rhythmus der Verszeile.

3. Zu הרועה mit vielleicht festzuhaltendem Artikel vgl. zu 2, 16.

* *

Der Abschnitt 6, 4—12 führt uns in den Moment hinein, in dem der Zug der Braut sich dem Festplatz nähert, wo der Bräutigam mit seinen Gefährten weilt. Der sachliche Parallelismus zu der Schilderung des Nahens des Bräutigams 3, 6 ff. fällt ohne weiteres in die Augen. Allerdings ist schwerlich der Text in ursprünglicher Gestalt überliefert. Daß v. 5$^{\beta}$—7, die wörtlich aus 4, 1$^{\gamma}$—3$^{\beta}$ entnommen sind, als jüngerer Einschub beseitigt werden müssen, daran kann man nicht zweifeln. Aber auch dann, wenn dies geschieht, scheint mir, auch abgesehen von einzelnen glossatorischen Erweiterungen, der Text nicht der ursprüngliche zu sein. Auffällig ist in v. 4. 5$^{\alpha}$ die direkte Anrede an die Geliebte, während hernach v. 8—9 resp. 10 von ihr in dritter Person gesprochen wird. Eine ähnliche, sachlich völlig unmotivierte Unebenheit in einem in sich sachlich und nach der vorausgesetzten Situation zusammengehörigen Abschnitte findet sich sonst im Hohen Liede nicht mehr. Hier hat eine fremde Hand eingegriffen. Das ergibt sich mit Sicherheit auch aus v. 4; denn hier zeigt der Rhythmus, daß das Pronomen את nachträglich eingefügt ist. Sonderbar berührt auch nach der gegenwärtigen Gestalt der ersten Strophe v. 4. 5$^{\alpha}$, in der B die ankommende Geliebte schon unmittelbar angeredet hat und in der er sie sogar um das gebeten hat, was v. 5$^{\alpha}$ sagt, die Tatsache, daß hernach in v. 10 gesprochen wird, als erscheine S erst in der Ferne, so daß man noch so fragen könnte, als sei man im Ungewissen, mit wem man es zu tun habe. Ist das auch nur eine Frage drama-

tisch-rhetorischer Art, die man nicht allzu sehr pressen soll, so lehrt doch die Parallele 3, 6 ff., daß es nicht angebracht ist, jene Tatsache kritisch zu leicht zu nehmen. Wir müssen jedenfalls unsere Kritik noch weitergehen lassen. Mir scheint sehr fraglich, ob wir es hier nicht mit einer umfangreicheren Einarbeitung zu tun haben, die die Folge der im Anfang der Dichtung deutlich erkennbaren Verschiebung des dramatischen Bildes durch die Einfügung des „Königs" gewesen ist. Sicher wird hier vorausgesetzt, daß der eigentliche Geliebte S's dem Ziele seiner Liebe sich nähert. Nach dem Zusammenhang kann darum hier auch kein anderer der Redende sein als B. Liest man v. $9^{\alpha\cdot\beta}$ im Zusammenhang mit v. 8, so hat man den deutlichen Eindruck, daß die gepriesene Geliebte in einen gewissen Gegensatz zu den מלכות und עלמות gestellt werden soll, und v. 9^{β} erinnert recht lebhaft an die Situation, wie sie die ersten Szenen des Hohen Lieds 1, 2 ff. in der gegenwärtigen Gestalt des Textes voraussetzen. Die „Frauen" preisen da ja wirklich indirekt und direkt S als die schönste unter den Weibern. „Königinnen" und „Mädchen" (und „Kebsweiber"? s. u.) ohne Zahl weisen aber natürlich auf einen königlichen Harem. Es liegt also wirklich nicht fern anzunehmen, daß der Redende S, seine Braut, hier wirklich in Gegensatz stellen wolle zu den Frauen im Harem des Salomo. Darauf kann auch v. 4 hinweisen. Der Vergleich einer Braut mit Tirza und Jerusalem, den beiden Königsstädten im Nord- und Südreiche, in Israel und Juda, ist jedenfalls im Munde eines ländlichen Bräutigams auch dann seltsam, wenn bei der Hochzeitfeier das Brautpaar als König und Königin betrachtet wird. Der Vergleich lag näher, wenn auch hier der nachher deutlich fühlbare Gegensatz schon wirksam gedacht wird, in den S zu den Frauen des „Königs" gestellt wird. Ich trage nach alledem kein Bedenken, hier ebenso eine auf den „König", nämlich Salomo, hinblickende größere Einarbeitung zu finden, wie wir eine solche in dem parallelen Abschnitte 3, 6 ff. in der Schilderung vom königlichen Tragsessel (3, 9. 10) entdeckten. All' das wird um so sicherer, wenn die Vermutung (Budde, auch Siegfr.) richtig ist, daß in v. 8 statt המה vielmehr לִשְׁלֹמֹה herzustellen ist (s. u.). — Nun hat aber zu dem Zusatz nicht v. 5^{α} gehört. Diese Verszeile ist vielmehr von noch jüngerer Hand, wie mir scheint, von ihrer ursprünglichen Stelle hinter v. 10 an ihre jetzige Stelle versetzt worden. Das läßt sich auch noch mit genügenden Gründen begreiflich machen. — Inhaltlich schließt sich v. 5^{α}, wie jeder leicht erkennen kann, vortrefflich an v. 10 an. Die Bitte v. 5^{α} findet in v. 10, zumal im zweiten Halbverse, eine Motivierung, wie man sie besser und sachlicher nicht erwarten kann. Und daß der Halbvers אימה כנ׳ dem Satze v. 5^{α} vorangegangen ist, das beweist unzweideutig die Tatsache, daß er auch an v. 4 angefügt ist, sich aber dort

ohne weiteres durch das rhythmische Schema als nicht ursprünglich erweist. Es kann doch wohl kaum zweifelhaft sein, daß der ursprüngliche v. 4 in den parallelen Halbversen die beiden Städte als Vergleichungsobjekt gehabt hat. Das fühlte aber der auch heraus, der v. 5^{α} von seiner ursprünglichen Stelle versetzen wollte, daß v. 4 keine rechte Motivierung biete für das, was v. 5^{α} in seinem Wortlaut sagt; darum stellte er auch den zweiten Halbvers von v. 10 mit vorne hin. Indes, was bewog ihn überhaupt dazu, diese Versetzung vorzunehmen? Auch das läßt sich vielleicht noch mit einiger Zuversicht feststellen. Er stieß sich, wie es scheint, daran, daß der Redende nicht gleich von vornherein S direkt anspreche, während das z. B. 4, 1 ff. sofort geschah. Nun erinnert ja auch sachlich v. 4 an 4, 1, und mir scheint es daher möglich, daß er unter dem Einfluß von 4, 1 ff. auch hier glaubte eine direkte Anrede hineinkorrigieren zu sollen. So fügte er dann das den Rhythmus störende אַתְּ ein und versetzte dann aus v. 10 f. die jetzt v. 4 erweiternden Sätze אימה • • • • הרהיבני an ihre gegenwärtige Stelle. Damit verschob er aber und verwirrte völlig die von dem Autor der ursprünglichen Einarbeitung (v. 4. 8 und v. $9^{\alpha.\beta}$) beabsichtigte dramatische Situation. Dieser ließ B natürlich zu seiner Umgebung von der einzigartigen Schönheit seiner Braut reden, ehe der Festzug der Braut noch in Sicht war. Daß dieser sichtbar geworden, setzte er dann erst von v. 10 an voraus. Der neue Bearbeiter läßt indes schon v. 4. 5^{α} S in nächste Nähe gekommen sein, läßt dann B von ihr reden, als sei sie nicht gegenwärtig, um dann in v. 10 tatsächlich den Brautzug erst in der Ferne auftauchen zu lassen. Wer all' diese Dinge sorgfältig überlegt, wird, wie ich meine, meiner Kritik recht geben müssen und auch meiner kritischen Rekonstruktion des ursprünglichen Textes wie meiner Feststellung der ersten Einarbeitung zustimmen. Ursprünglich also bildete die direkte Fortsetzung zu 6, 1—3 die Strophe v. 10. 5^{α}, und sie findet dann ihre sachlich regelrechte Fortsetzung in v. 11^{α}. 12; 7, 1 ff. — Wer die Verse aus c. 4 hierher eingefügt hat, läßt sich natürlich nicht sagen, aber ich halte es nicht für unwahrscheinlich, daß es jener jüngere Bearbeiter gewesen ist. Dafür läßt sich wenigstens der Umstand geltend machen, daß er von 4, 1 aus, wie wir meinten, die Anregung zu seinen störenden Eingriffen erhalten zu haben scheint.

Das rhythmische Schema ist in diesem Abschnitte überall deutlich 3 : 2. Die darüber hinausgehenden Satzteile heben sich ohne weiteres aus dem Zusammenhange heraus. Der Verseingang hat eine Silbe vor dem ersten Hochton.

4. Wäre את ursprünglich, so müßte man den ersten Hochton darauf fallen lassen. Das erforderte sein logisches Gewicht im Satze. Oder man müßte gar lesen: יפה́ את́, erhielte dann aber vier Hebungen im ersten Halbverse. Jener Lesung

widerstrebt der rhythmische Charakter des Verseingangs in diesem Abschnitt; dieser das rhythmische Schema überhaupt. Schon darum also erweist sich את als nachträglichen Einschub. Die aus dem Zusammenhang entnommenen Gründe gegen seine Ursprünglichkeit, von denen oben die Rede war, finden dadurch also wesentliche Unterstützung. — Die Schlußworte 'אימה כנ sind auch schon aus rhythmischem Grunde zu tilgen; sonst s. o. —

5^{β}—7. Dazu vgl. 4, 1^{γ}—3^{β}. Bemerkenswert ist, daß 6, 5^{β} nur מן הגלעד steht, nicht 'מהר ג. Man sieht also, daß מהר wahrscheinlich erst aus 'מן הג hergestellt ist.

8. המה ist jedenfalls grammatisch anstößig; man sollte הֵנָּה erwarten. Aber der Parallelismus der nächsten Strophe v. $9^{\alpha.\beta}$ legt recht nahe, Buddes Emendation לִשְׁלֹמֹה anzunehmen. Dann findet die ohnehin, wie wir sahen, ziemlich sichere Annahme, daß wir uns hier in einer Fortsetzung der Erweiterungsarbeit, die den „König" Salomo in die Dichtung einführte, befinden, eine willkommene Bestätigung. Die Zahl 60 hat allerdings ihre Parallele in 3, 7. Aber es ist doch fraglich, ob wir diese „Königinnen" usw. zu der „Freundin" des Redenden in das gleiche Verhältnis setzen dürfen, wie die 60 „Helden" dort zum heranziehenden Bräutigam. Unmöglich ist freilich diese Beziehung auch nicht. Dann würde es fraglich, ob wir המה mit Budde in 'לשל ändern dürften. Indes die Glosse 3, 7: „siehe das ist die Sänfte Salomos" kann der Vermutung Buddes auch günstig sein. — 'ושמנים פיל ist rhythmisch störend, genau so auch hernach in v. 9^{β}. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß das eine Interpolation ist. Es vermißte ein Leser die 'פילגש (vgl. übrigens dazu 1 Reg. 11, 3).

9^{α}. Das Schlußsätzchen 'ברה וג ist durch den Rhythmus als Zusatz kenntlich; es kann aber Variante zu dem zweiten Halbvers sein.

9^{β}. Zu 'ופיל vgl. v. 8.

10. Der Artikel vor 'נשק wäre rhythmisch ohne Bedenken, aber er fehlt besser vgl. 3, 6. Die Worte 'יפה וג sind im Rhythmus der Verszeile nicht haltbar; sie dürften lediglich glossatorischer Zusatz sein, vielleicht herbeigeführt durch die Nennung von שחר, vielleicht aber auch als Erläuterung zu dem (wenigstens für uns) nicht sicher verständlichen נדגלות. Daß bei diesem Worte (vorausgesetzt, daß es richtig überliefert ist) auch an die Gestirnwelt gedacht werden muß, scheint mir zweifellos zu sein. Dafür spricht m. E. auch die Beziehung, in die das Wort komparativ mit dem folgenden עיניך gesetzt werden darf. Aber woran man speziell denken soll, weiß ich nicht. „Banner-" oder „Kriegerscharen" sind mit 'נדג sicher nicht gemeint. Darauf konnte man v. 4 allenfalls verfallen, aber jetzt, wo der ursprüngliche Zusammenhang v. 10. 5^{α} wiedergefunden ist, liegt diese Auffassung fern. 'נדג kann auch Gestirne bezeichnen, die den Blick auf sich ziehen. Das ist etymologisch und grammatisch eine durchaus mögliche Auffassung des Partic. Nif. Natürlich können Gestirne, auch wenn sie den Blick auf sich ziehen, zugleich doch auch erschreckend wirken.

* *

Es liegt sichtlich im Sinne der Dichtung, wenn wir den inneren Zusammenhang der allein ursprünglichen Strophen v. 10. 5^{α} und v. 11^{α}. 12, 7, $1^{\alpha.\beta}$ so auffassen. S zieht mit den sie umgebenden Frauen aus, um ihren Geliebten zu suchen (6, 1^{β}). Durch den Anruf v. 10. 5^{α} wird sie aufmerksam darauf, daß sie ihrem Ziele nahe ist, aber sie tut nun so, als sei sie unerwartet auf die dort versammelten, ihr fremden Leute gestoßen und macht Miene, sich abzuwenden. Da erschallt dann die Aufforderung zur Umkehr und zum Bleiben 7, 1^{α} und zugleich

bietet das Weitere v. 1^β die Überleitung zum Beginn des sog. Schwerttanzes.

In rhythmischer Beziehung ist bemerkenswert, daß die Strophe v. 11^α. 12 abweichend von den sie umgebenden Strophen, die das Schema 3 : 2 bieten, nach dem Schema 3 : 3 gestaltet ist (vgl. aber unten zu v. 12); auch in ihren Verseingängen zeigt sie eine Abweichung von der Umgebung. Diese haben einen Aufstieg von zwei Silben, während die übrigen einen solchen von nur einer Silbe bieten. Das dürfte beabsichtigt und bestimmt sein, die Stimmung S's in diesem Moment recht fühlbar zu malen. Der breitere Aufstieg wie die Gleichhebigkeit der Halbverse gibt der Aussage den Charakter größerer Ruhe, als man in Wahrheit bei ihr voraussetzen darf. Der Inhalt der beiden Verse spiegelt in der Tat recht aufgefaßt auch eine ruhigere Stimmung wider. Die vorgeblich ihr fremden Leute erwecken in ihr keine lebhafteren Empfindungen. Von ihnen wendet sie sich scheinbar gleichgültig und ohne Aufregung ab. Das fühlt man aus den Versen und zwar schon aus der ruhigeren Breite des Aufstiegs zum ersten Hochton ohne Mühe heraus, wenn man die Verszeilen liest, wie es ihrem Inhalt angemessen ist.

11^α. Der Artikel vor נחל muß gestrichen werden.

11^β. Diese Worte fallen aus dem rhythmischen Aufbau heraus und sind von 7, 13 aus hierher nachträglich eingefügt. Sachlich vermißt man sie natürlich nicht.

12. Gegen die Richtigkeit des Textes des ersten Halbverses ist gar nichts einzuwenden. — Am Ende liest 𝔐 עַמִּי נדיב; 20 Mscr. 𝔊𝔏𝔙: עַמִּינָדָב, 𝔖Σ setzen עַם נָדִיב voraus. Besser m. E. עַמֵּי נ׳ (= „Leute eines Edelmanns“), so dann rhythmisch der Halbvers gut, freilich der Plural עַמֵּי nicht ganz ohne Bedenken (vgl. dazu Stickel). — Sollte ursprünglich nur מרכבות נדיב dagestanden haben? Dann natürlich wäre die Verszeile ungleichhebig (3 : 2) und wir müßten auch in v. 11^α den zweiten Halbvers in לראות בְּאִבֶּיהָ verwandeln. Dies würde im Satz auf אגוז zurückgehen und sachlich jedenfalls ebensogut sein, wie die überlieferte Textgestalt. Damit gewännen wir auch für diese Strophe das rhythmische Schema der sie umgebenden Strophen. An dem Charakter der Stimmung, wovon oben die Rede war, würde nicht allzuviel geändert, weil der breitere Aufstieg zum ersten Hochton ja nicht verändert wird. Nur könnte man in dem kürzeren zweiten Halbvers, der eine stärkere Bewegung in den ganzen Vers hineinbringt, die unter der scheinbaren Ruhe der S in ihrem Innern doch stark wogende Erregung sich verraten sehen.

1^α. שובי macht bei richtiger Auffassung der dramatischen Situation in den **Kap. VII.**
drei Strophen dieses Stücks nicht die geringste Schwierigkeit. Es ist wörtlich zu übersetzen („kehr zurück“ oder „kehre um“ natürlich „zu uns“, von denen sie sich anschickt fortzugehen) und paßt dann trefflich. Auch die große Dringlichkeit der Aufforderung, die in der Wiederholung des שובי ausgedrückt wird, wird durch die oben dargelegte Auffassung des dramatischen Zusammenhangs vollkommen verständlich gemacht. — Der Artikel vor שלמית weist auf die appellative Bedeutung des Wortes hin, ist aber an sich unnötig. Im übrigen ist das Wort genau so zu beurteilen wie בנות ירושלם oder auch wie מלך, wenn es wirklich schon in der ursprünglichen Fassung der Dichtung stand — was mir freilich zweifelhaft erscheint —; bei wirklicher Verwertung der Dichtung wird man an seine Stelle den Namen der wirk-

lichen Braut oder irgend eine symbolische Bezeichnung derselben eingefügt haben. — Im zweiten Halbvers ist des Rhythmus wegen das eine שובי zu streichen, denn ונחזה בך kann nicht in die zweite Verszeile hinübergenommen werden. Geschähe dies, so verlöre diese die notwendige innere Einheit zu sehr. Dagegen entspricht die erste Verszeile, wenn ונח׳ בך an ihrem Ende steht, allen Anforderungen des Rhythmus auch hinsichtlich ihrer inhaltlichen und logischen Geschlossenheit. חזה ב׳ ist natürlich nach Analogie von ראה ב׳ zu deuten, also = „mit innerer, freudiger Teilnahme auf jemanden (oder etwas) hinschauen" und das ist dann wohl so viel als „bewundernd anschauen". Also hier: „daß wir dich bewundern können" (das Imperfekt ist Voluntativ).

1^{β}. Diese Verszeile ist nicht intakt überliefert. Daß ein anderes Subjekt hier redet, als im vorhergehenden Verse, ist deutlich, und am allernächsten liegt, wenigstens für den ersten Halbvers, die Annahme, daß S auf die Aufforderung v. 1^{α} hin mit der Frage antwortet. Natürlich ist der Umstand, daß sie von sich selbst als der Sulamitin reden müsse, kein Hindernis für diese Annahme. Immerhin aber habe ich durch ein Fragezeichen oben im Text andeuten wollen, daß das Subjekt auch ein anderes sein könnte, etwa der S begleitende Fch. Schwierig ist aber die Antwort auf die Frage, ob im zweiten Halbverse wieder ein Wechsel des Subjekts vorausgesetzt ist. Man könnte ohne Schwierigkeiten diesen Halbvers auch als zweite Frage desselben Subjekts, das im ersten Halbverse redet, auffassen; es ergänzte sich ja leicht: „wollt ihr etwa bewundern . . . .?" Möglich ist aber auch die Annahme, daß hier das Subjekt von v. 1^{α} Antwort auf die Frage im ersten Halbverse gibt, oder, was ich oben im Texte angedeutet habe, mit diesem Subjekt, dem Mch, zusammen auch die Begleitung S's, der Fch, denn auch dieser will sich ja in Wirklichkeit an dem nun folgenden Schwerttanz erfreuen, auf den der Ausdruck des zweiten Halbverses ganz unzweideutig hinweist. — Rhythmisch ist der erste Halbvers so, wie er überliefert ist, mangelhaft. Er bietet tatsächlich nur zwei Hebungen; auch der Verseingang entspricht nicht dem von v. 1^{α}. מה תחזו́ kann nur mit zwei Silben als Aufstieg zum ersten Hochton gelesen werden. Ich glaube auf einfachste Weise dem Mangel abgeholfen zu haben. מה זאת entspricht der rhythmischen Forderung und ist auch sachlich trefflich. Allenfalls läßt sich auch der Ausfall eines זאת zwischen מה und תחזו durch Abschreiberversehen paläographisch einigermaßen begreifen. — Im zweiten Halbverse bietet 𝔐 כִּמְח׳, auch alle Versionen setzen diese Lesart voraus. כִּ ist aber recht schwierig und seine temporale Auffassung = „bei, bei Gelegenheit von" (Budde), an sich grammatisch möglich, fügt sich m. E. auch nicht leicht in den Zusammenhang ein. Zutreffender wäre die von Siegfried bevorzugte elliptische Deutung des Satzes. Indes, mir scheint am einfachsten allen Schwierigkeiten begegnet zu werden durch Veränderung von כִּ in בְּ. Verschreibung von ב in כ ist unschwer begreiflich; dazu bieten c. 50 Handschriften ב. Wie man nun auch den zweiten Halbvers mit dem ersten in Beziehung setzen will, aus dem vorausgehenden תחזו ergänzt sich leicht die vor במח׳ מ׳ erforderliche Verbalform, nämlich entweder: „wollt ihr bewundern . . .?" (= הֶתֶחֱזוּ) oder „wir wollen bewundern" (נֶחֱזֶה). — 𝔐 הַמַּחֲנָיִם, aber richtiger (poetisch natürlich ohne Artikel) mit 𝔊𝔏𝔖 al. zu lesen: מַחֲנִים. Es ist der „Heerlagertanz" d. i. „Kriegstanz" (Schwerttanz) gemeint.

* *

Der Abschnitt v. 2—7 bringt nun den Gesang, mit dem die zuschauenden Chöre der Männer und Frauen den „Schwerttanz" S's begleiten. Er enthält eine Schilderung der körperlichen Vorzüge S's, wie sie bei den rhythmischen Bewegungen des Körpers in die Augen

fallen. Das muß man beachten, um zu verstehen, warum gerade die Körperteile hervorgehoben werden, die uns hier begegnen, auch um zu verstehen, warum die Schilderung von den Füßen ausgeht und zum Haupte emporsteigt. Beim Tanze spielen natürlich die Füße die wichtigste Rolle. — Der Rhythmus ist lebhaft, nach dem Schema 3 : 2. Der rhythmische Eingang der Verszeilen ist in v. 3. 5^{β}·7. 6 ganz klar; nur eine Silbe führt zum ersten Hochton. Abweichend sind in der überlieferten Textgestalt hierin v. $2^{\alpha \cdot \beta}$. [5^{α}.] 7, wo zwei Silben den Aufstieg bilden. Aber da darf man natürlich fragen, ob diese Abweichung wirklich dem ursprünglichen Text eigentümlich war. Verwunderlich wäre es ja nicht, wenn auch in diesem Abschnitte spätere Hände wirksam gewesen wären, zumal recht wahrscheinlich ist, daß v. 4. 5^{α}, die strophisch unvollkommen sind, einen späteren Einschub bieten. Ich habe kein Bedenken getragen, durch Korrektur des Textes dem rhythmischen Gesetze genug zu tun, und das um so weniger, als wenigstens in v. 2^{α} aus der Textüberlieferung sich ein kritischer Eingriff auch rechtfertigen läßt. Das Nähere nachher!

2^{α}. $\mathfrak{G}^{B}$ setzt nur יפו voraus, allerdings $\mathfrak{G}^{A}\mathfrak{S}^{h}$ bieten τί. Gewiß würde die Schlußzeile des Abschnitts mit ihrem מה נג' formell recht schön an die erste wieder anknüpfen, wenn auch sie mit einem מה begänne. Aber dem Charakter des Anfangs des Tanzes scheint mir das einfache יפו ohne מה auch recht gut zu entsprechen. Es wäre ja auch begreiflich, wenn einerseits unter dem Einfluß der bewundernden Stimmung, die den ganzen Abschnitt beherrscht und ihren Schluß- und Höhepunkt in dem מה נ v. 7 erreicht, andererseits auch unter der Einwirkung des Anfangs der vorausgehenden Verszeile (v. 1^{β}) hier ein מה nachträglich eingedrungen sei. Da es sich um Strophen handelt, die den Tanzschritt begleiten sollen und hernach unzweifelhaft in den meisten Versen dem ersten Hochton nur eine Silbe vorangeht, so dürfte das eben dem vom Tanzschritt selbst eingehaltenen Takt entsprechen, und auch darum scheint es mir geboten, hier מה zu streichen und bloß יפוׄ zu lesen. — Im zweiten Halbvers ist das einfache בת im Vergleich zu den entsprechenden ersten rhythmischen Gliedern der folgenden zweiten Halbverse etwas kurz. Vielleicht ist bei wirklichem Gebrauch der Dichtung der Name oder irgend eine symbolische Bezeichnung der Gepriesenen vor בת נ" eingefügt worden, vielleicht auch zugleich an seiner Stelle. Ähnlich liegt m. E. die Sache v. 7 (s. u.). Allerdings scheint mir immerhin das dort stehende בת ענ', falls ich den Text richtig hergestellt habe, eher dafür zu sprechen, daß der Dichter selbst die Festhaltung von בת נדיב wünschte.

2^{β}. Die überlieferte pluralische Lesung חמוקי kann dadurch herbeigeführt worden sein, daß die ירכ' ja nur in Zweizahl vorkommen; sie kann aber auch unter suggestiver Einwirkung dieser Tatsache nur durch Doppelschreibung des folgenden י zustande gekommen sein. Denkbar wäre auch, daß das rhythmische Gefühl von der inzwischen eingedrungenen Lesart מה יפו in v. 2^{α} aus jemanden bewogen hätte, auch in v. 2^{β} einen Aufstieg von zwei Silben bis zum ersten Hochton zu schaffen. Es steht aber sachlich nicht das Geringste im Wege bloß חֲמוּק zu lesen. Das Wort dürfte richtig mit „Rundung" oder „Wölbung" (recht konkret gedacht) zu übersetzen sein. Im Neuhebräischen bezeichnet das Wort ein rundes Holz (vgl. Dalman, Aram.-Neuhebr. Wörterbuch). — Man darf fragen, ob das umständliche כמו hier ursprünglich ist, da einfaches כַּחֲל' doch auch genügen würde. Eins spricht aber für Festhaltung des כמו. Die drei Konsonanten כמ . ח klingen in umgekehrter Folge

sehr deutlich an ק . חמ im ersten Worte an, auch die dunklen Vokale u und o assonieren. Rhythmisch ist auch nichts gegen כמו חלאים zu sagen, denn die rhythmisch in Betracht kommende Silbenzahl ist genau dieselbe wie in dem strophisch parallelen בנעלים; כמו ist als eine volltönende Silbe zu rechnen, ebenso חֲלָא', und so erhalten wir nur zwei volltönende Silben vor der Hochtonsilbe אִים. — ידי ist jüngerer Zusatz; 𝔊 hat ihn noch nicht vorgefunden (𝔖ʰ bietet Asterisk dazu).

3ᵅ. Der Artikel vor סהר und vor מזג zu tilgen. — Ob שררך mit den beiden ר wirklich ursprünglich ist, und ob man nicht vielmehr שרך herstellen soll, muß dahingestellt bleiben.

3ᵝ. Rhythmisch ist natürlich nichts gegen die überlieferte Gestalt des zweiten Halbverses סוגה בש' zu sagen, aber nach meinem Gefühl macht die Präposition den Halbvers recht schwerfällig und prosaisch. Rhythmisch glatter und wohlklingender wäre: סוּגַת שוש'. Sprachlich wäre das ja auch trefflich. S. u. auch v. 6.

4. 5ᵅ. Das ist keine volle Strophe. Es ist natürlich möglich, daß der zweite Halbvers der zweiten Verszeile durch ein Versehen verloren gegangen ist, aber ebensogut möglich ist auch, daß ein Leser, der hier die Brüste und den Hals bei der Schilderung der körperlichen Reize S's vermißte, das Vermißte im Anschluß an c. 4 (v. 4 ist ja wörtlich zitiert aus 4, 5) einfügte und dabei vom Halse (auch sich anlehnend an 4, 4ᵅ) nur das sagte, was wir jetzt hier lesen. Ich lasse daher ohne Bedenken diese Sätze wieder im Hintergrund verschwinden. Vielleicht ließe sich das auch wohl rechtfertigen durch den Hinweis auf die Möglichkeit, daß Brüste und Hals bei dem „Schwerttanze" im Hochzeitsschmuck zu wenig in die Augen fallen, als daß man hier ihre besondere Erwähnung für angebracht halten müßte. Darüber kann ich freilich kein bestimmtes Urteil fällen. Füße, Hüften, das, was mit שררך (der „Nabel" ist es trotz der Versionen schwerlich) gemeint ist, und der Bauch treten bei den rhythmischen Bewegungen des eigentümlichen Tanzschritts allerdings stark hervor, nicht minder wird man das, zumal beim „Schwerttanze", auch wohl von den Augen, der Nase und dem Kopfe überhaupt sagen dürfen.

5ᵞ. Der Artikel vor לב' zu tilgen. Ebenso wird der Rhythmus nicht schlechter, wenn wir פני beseitigen, wenngleich dies nicht unbedingt vom Rhythmus verlangt wird. Aber sachlich ist es auch überflüssig. Wohin sollte das „Hinblicken" denn geschehen als auf die Vorderseite (d. h. die zugewandte Seite) von Damaskus?

6. Die Worte ודלת ר' כארג' stören den Rhythmus und sind von jemand hinzugesetzt, der bei Nennung des Kopfes ihren besonderen Schmuck, das Haar, und besonders seine prächtige purpurrote(?) Farbe, vermißte. Der Interpolator ist sicher derselbe, der die Rabenschwärze der Locken des Geliebten 5, 11 hinzufügen zu müssen meinte. — Ob er aber auch das Wort מלך zu verantworten hat, kann zweifelhaft sein. Nach der Masora ist das Wort mit dem folgenden zu verbinden, also als komparative Apposition zu dem „Kopf". Aber den Kopf einen in Locken gefesselten „König" zu nennen, ist immerhin eine Kühnheit. Der ursprüngliche Dichter hat diese Kühnheit nicht gehabt, denn der Rhythmus zeigt ja unzweifelhaft, daß מלך hinzugesetzt ist. Ist aber das Wort interpoliert, so halte ich es für wahrscheinlich, daß es der Interpolator selbst nicht im Sinne der Masora mit dem folgenden verbunden wissen wollte, sondern mit dem unmittelbar vorhergehenden ארגמן, daß er also den Purpur als Königspurpur bezeichnen wollte (so 𝔖𝔙, auch Luther u. a.). Und daß er überhaupt hier den „König" in den Zusammenhang hineinbrachte, hatte wohl seinen letzten Grund in der — vielleicht von derselben Hand herrührenden — Verschiebung des Gesamtbildes der Dichtung durch die von c. 1 an nachgewiesene Einarbeitung des „Königs". — Indes, fragen darf man wohl, ob nicht מלך einer eingedrungenen Doppelschreibung der Schlußsilbe von כברמל verdankt wird. Es wäre möglich, daß die Glosse ודלת · · · כארג' zunächst an anderer

Stelle seines am Rande neben oder gar zwischen den Zeilen über dem Wortlaut des ersten Halbverses eingefügt war und dann später in die Verszeile selbst versetzt wurde. Dabei könnten die Buchstaben מל irrtümlich miteingedrungen und hernach dann zu מלך vervollständigt worden sein. Diese Vervollständigung lag sowohl nach כארג' wie wegen der Einarbeitung des „Königs" in die Dichtung überhaupt gar nicht fern, gleichviel ob es zum folgenden oder zum vorhergehenden Worte gezogen werden sollte. — Die Lesart des zweiten Halbverses 'א' בר ist ebenso zu beurteilen wie die in v. 3$^{\beta}$ (s. o.). Leichter und rhythmisch wohllautender ist auch hier einfache Konstruktusverbindung. Vielleicht ist בְּ erst eingefügt von jemand, der מלך mit den folgenden Worten verband.

7. 𝔐, auch Versionen, מַה יָּפִית. Aber das ist rhythmisch unmöglich. Ich wage die im Text gebotene Änderung des Textes. Die Zurückziehung des Accents bei יפה ist unanstößig, weil so der Zusammenstoß zweier Hochtonsilben vermieden wird. Die Umwandlung des umständlichen, aber das „Du" nachdrücklich hervorhebenden יפה את in die einfache Perfektform יפית, ist begreiflich, natürlich um so mehr, wenn das folgende נעמת wirklich ursprünglich sein sollte. Allerdings halte ich es für möglich, daß auch statt dessen vielmehr zu lesen ist נְעִמָּה. Die Worte ומה נְעִמָּה würden in dem Rhythmus des Halbverses unanstößig sein; die Senkung vor dem letzten Hochton umfaßt nur drei volltönende Silben. — Im zweiten Halbvers bietet die Textüberlieferung אַהֲבָה בַּתַּעֲנוּגִים (𝔊 ἀγάπη ἐν τρυφαῖς σου; 𝔖𝔙 = 𝔐). Das ist rhythmisch ohne Schwierigkeit. Aber sachlich scheint mir doch der Wortlaut in der überlieferten Lesung ernsten Bedenken zu unterliegen. Um die „Liebe" handelt es sich im Zusammenhang doch nicht, sondern um die „Geliebte". Sollte hier am Ende des Gesangs die persönliche Schilderung der tanzenden S wirklich so auffällig aufgegeben sein? Der Lobpreis der Schönheit und Anmut im ersten Halbvers gilt doch sicher nur der vorher geschilderten S, und kein Leser wird ihn anders beziehen. Nur so schließt dann auch das Ende des Gesangs an den Anfang v. 2$^{\alpha}$ wieder bedeutsam an und rundet das Ganze ab. Dieser inhaltliche Anschluß an v. 2$^{\alpha}$ weist nun auch den Weg, den zweiten Halbvers in Ordnung zu bringen. Jenes בת נדיב rät, hier 'בתענ aufzulösen in בַּת עֲנוּגִים. „Tochter der Wonne" oder der „Lust" oder „des Entzückens" würde eine grammatisch (vgl. Ges.-Kautzsch, Gramm.[27] § 128 v) ja ganz geläufige Umschreibung für „wonniglich" oder „entzückend" sein, und das bedeutete auf S bezogen eine Steigerung der Aussagen im ersten Halbverse. Das Abstraktum ענוגים ist allerdings im alttestamentlichen Wortvorrat nicht nachweisbar, aber es hat seine Analogien in זְקוּנִים u. ä. W. (vgl. Ges.-Kautzsch, Gramm.[27] § 124 d). — Ist diese Änderung des letzten Wortes richtig — ich zweifle nicht daran, daß sie es ist —, dann ergibt sich auch, daß das erste Wort nicht als Abstraktum אַהֲבָה gelesen werden darf, sondern konkret auf S bezogen und אֲהֻבָה gelesen werden muß (vgl. Budde). Aber ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß bei der wirklichen Verwendung der Dichtung dafür der Name oder irgend eine symbolische oder hypokoristische Bezeichnung der tanzenden Braut eingesetzt werden sollte.

* *

Aus v. 9$^{\alpha}$ ergibt sich mit Sicherheit, daß nun nicht mehr der Chor redet, sondern daß in den beiden Strophen v. 8. 9$^{\alpha}$ und v. 9$^{\beta}$. 10 der Bräutigam den Lobpreis seiner Geliebten aufnimmt und fortführt, freilich in Bildern, die deutlich verraten, worauf sein Verlangen gerichtet ist. Er verlangt nach dem Genuß ihrer Liebe, aber zunächst deutet er an, wie hoch, ja, fast unerreichbar hoch das Ziel seiner

Wünsche ihm erscheine. Das liegt in dem אמרתי v. 9^{α}, das wir mit „ich dachte“ übersetzen dürfen und nach dem Zusammenhang müssen. Es klingt, als wolle er sagen, er fürchte, die „Palme“ mit ihren „Datteltrauben“ sei für ihn zu hoch, er werde also wohl nicht zu ihrem wirklichen Genusse gelangen. Dieser Gedanke wird verständlich, wenn man nicht vergißt, daß wir noch innerhalb der Schwerttanzszene stehen. Der Schwerttanz drückt symbolisch aus, daß die Braut sich wehrt wider den auf ihre Eroberung ausgehenden und ja auch von bewaffneten „Reisigen“ umgebenen Bräutigam, und sie triumphiert über ihn in dem Moment, wo er so redet, wie wir es hier vernehmen, ergibt sich ihm aber sodann, da sie nun erkannt hat, daß seine Liebe zu ihr echt und stark ist, wie der Einzeiler v. 11 laut kundtut, mit dem sodann sofort zu der Aufforderung S's (s. aber u.) an den Geliebten v. 12. 13^{α}. 13^{β} übergeleitet wird, die die endgültige Vereinigung, die Erfüllung ihrer Herzenswünsche, herbeiführen soll.

Das rhythmische Schema ist zunächst bis v. 11 das gleiche wie vorher (3 : 2), in der letzten Strophe v. 12—13^{β} tritt dann aber das uns schon bekannte trikolische Schema 3 : 2 : 2 an seine Stelle. Der Verseingang zeigt auch wie in den vorhergehenden Strophen nur eine Silbe vor dem ersten Hochton. Die Ausnahme in v. 8 und v. 9^{β} darf kritisch beseitigt werden.

8. 𝔐: זאת קומ׳ ד׳. זאת ist grammatisch gewiß möglich (vgl. Budde), aber doch auch nicht gerade besonders gut. Sachlich soll es natürlich auf die vorausgehende Schilderung der schönen körperlichen Gestalt S's hinweisen. Aber dort ist, wie mir scheint, doch nicht gerade davon die Rede, was man eigentlich mit קומה meint. Das ist vielmehr etwas Neues, das über das dort Geschilderte hinausgeht. Das Natürliche wäre daher nach meinem Gefühl, wenn wir hier nur קומתך läsen und זאת als eine nachträgliche, aber nicht einmal besonders zutreffende Glosse betrachteten. Sicher wird diese Annahme durch den hier rhythmuswidrigen Charakter, den die überlieferte Lesart dem Halbverse gibt. Entweder müßten wir lesen: זאׂת קומתךׂ וג׳, und dann hätte der Halbvers vier Hebungen, oder זאת קומתךׂ, was auch denkbar wäre, dann hätten wir zwar einen Halbvers mit drei Hebungen, aber der rhythmische Charakter des Verseingangs wiche auffällig ab von dem sonst hier gebotenen; das wäre übrigens auch bei jener ersten Möglichkeit der Fall. זאת fehlt in 𝔏𝔙. Ich streiche es ohne Bedenken und stelle קומתך, das auch dem hier erforderlichen Rhythmus des Verseingangs nicht entspricht, hinter דמתה. Damit wird dem Rhythmus genüge getan und auch die grammatische Gestalt des Satzes wird dadurch nicht schlechter. Vielleicht hat lediglich die bei einer Abschrift versehentlich eingedrungene, wegen einiger äußeren Ähnlichkeit der Konsonanten (דמת׳ und קמת) wohl begreifliche Umstellung der ersten beiden Worte überhaupt dazu Anlaß gegeben, זאת hinzuzufügen.

9^{β}. 𝔐 ויהיו, aber am Versanfang ist ו sicher nicht ursprünglich. — נא dürfte auch später beigefügt sein. Es ist völlig unnötig und nach der überlieferten Betonung würde es den ersten Hochton auf sich ziehen, also den rhythmischen Charakter des ursprünglichen Verseingangs zerstören. Auch um deswillen muß es wieder beseitigt werden. — הגפן ist aus rhythmischem Grunde als Zusatz zu streichen. — Im zweiten Halbverse läßt sich rhythmisch zwar וריח אפך wohl ertragen, aber

mir will sachlich die „Nase“ hier nicht recht in den Sinn. Wäre vom „Munde“ die Rede, so würde ich das eher verstehen im Zusammenhang der Bildersprache in diesen Strophen. Mir scheint אַף von einem Leser eingefügt zu sein, der meinte, gegenüber den „Brüsten“ im ersten Halbverse und dem „Gaumen“ in v. 10 könne von S's „Duft“ doch nicht wohl ohne Hinweis auf ein bestimmtes körperliches Organ als Träger dieses Duftes die Rede sein. Ich lese daher וְרֵיחֵךְ, und man wird zugeben, daß so auch der Rhythmus des Halbverses glatter und wohllautender wird.

10. 𝔐 liest כְּיֵין הַטּ׳, aber es ist doch wenigstens grammatisch wohl besser zu lesen כְּיַיִן (Bickell, Budde, Siegfr.), wenn das folgende הטוב wirklich ursprünglich sein sollte. Der Artikel müßte hier festgehalten werden, um das einsilbige Wort mit dem Hochton nicht unmittelbar auf den zweiten Hochton folgen zu lassen. כיין טוב lautet wenigstens rhythmisch gelesen recht übel. Aber mir ist die Ursprünglichkeit von הטוב zweifelhaft. Es ist doch zu farblos in dieser hochgespannten Bildersprache. Sollte ursprünglich an seiner Stelle ein Wort für irgend ein Gewürz, womit man Wein würzte, gestanden haben? Man ist versucht auf 8, 2^{β} hinzublicken und zu fragen, ob הטוב aus einem auch hier vorzüglich passenden רֶקַח (oder auch מֶרְקָח) entstanden sein könnte? Natürlich müßte dann die masoretische Lesung כְּיֵין festgehalten werden, wie sie 8, 2^{β} jedenfalls hergestellt werden muß. Mir scheint die Möglichkeit, הטוב aus einem undeutlich gewordenen רקח in älterer Schrift zu erklären, tatsächlich vorhanden zu sein. Für die Wiedereinsetzung eines רקח spricht auch der nicht unerhebliche Umstand, daß dieses Wort lautlich mit den beiden vorhergehenden Worten stark zusammenklingt: ק mit כ, aber auch קח in umgekehrter Lautfolge mit חכ des ersten Worts. Wenn ich auch nicht wage, die Emendation im Text selbst vorzunehmen, so scheint sie mir aber doch sehr empfehlenswert zu sein. — Die Worte הולך לד׳ למ׳ sind zweifellos, wie der Rhythmus zeigt, ein Zusatz. In der überlieferten Form mit לדודי können die Worte gar nicht anders aufgefaßt werden, denn als Zwischenruf der S, und es ist gar keine Veranlassung da, לדודי zu ändern (Budde will לְחִכִּי lesen, während Siegfr. es streicht), eben weil der Satz eine Glosse ist. — Im zweiten Halbvers bietet 𝔐 דּוֹבֵב שִׂפְתֵי יְשֵׁנִים. Das ist schon aus rhythmischem Grunde nicht ursprünglich; die Sonderbarkeit des Gedankens, der Wein schleiche sich über die Lippen „Schlafender“, weist freilich auch schon auf Nichtursprünglichkeit der Lesart. 𝔊 hat dafür: ἱκανούμενος χείλεσίν μου καὶ ὀδοῦσιν. Aber auch das wird durch den Rhythmus ausgeschlossen und zeigt nur, daß die Lesart 𝔐's nicht einmal überall verbreitet war. M. E. ist nur das, was ich in den Text aufgenommen habe, zu lesen: ד׳ שְׂפָתַיִם. Das ist sachlich ja vollständig ausreichend und entspricht der Forderung des Rhythmus. Die Verderbnis und Vermehrung des Textes ist vielleicht durch fehlerhafte Doppelschreibung des י in der Endung, wodurch ים abgetrennt wurden, und vielleicht auch noch durch Einwirkung des folgenden אני herbeigeführt worden.

11. 𝔐 nur אני לדודי. So wird die Verszeile allerdings rhythmisch äußerst lebhaft; das Schema 2 : 2 würde der Stimmung der S in diesem Moment auch wohl entsprechen. Aber mir scheint der Satz die uns schon geläufige Form auch hier gehabt zu haben, umsomehr, als S ja den Geliebten nicht direkt anredet. Täte sie das, so dürfte man erwarten, daß sie einfach erklärte: „ich gehöre dir!“ Der versehentliche Ausfall von ודודי לי zwischen לדודי und ועלי ist wohl auch nicht schwer zu verstehen.

12. 13$^{\alpha}$. 𝔐 נצא השדה, aber שדה rhythmisch störend und überflüssig, eigentlich auch sachlich nicht ganz zu den folgenden Angaben des Zieles der Wanderung, wozu S den Geliebten einladet, passend. Das ה ist zu נצא zu ziehen und dies als Voluntativ zu lesen, entsprechend den folgenden Verben.

13β. Der Artikel von גפן ist natürlich zu streichen, ebenso von סמדר und רמונ׳. — Im zweiten Glied liest 𝔐 פִּתַּח, aber dies Piʿel ist, wenn auch allenfalls haltbar, doch schwerlich ursprünglich. Ich entnehme aus dem das vorhergehende Wort schließenden נ ein נ und lese Nifʿal. Das paßt dann in jeder Beziehung vortrefflich, und es wird auch dadurch empfohlen, daß wir damit auch in diesem Versgliede ein anlautendes נ erhalten, wie im ersten; im dritten steht ein solches nahe am Anfang und klingt auch am Ende in רמונ׳ wieder hervor wie am Ende des ersten Gliedes in גפן.

13γ. 14. Hier haben wir reine Prosasätze. Ursprünglich ist nichts davon. Die Bemerkung v. 13γ deutet ja richtig, was in der vorausgehenden Strophe gemeint ist. V. 14 hinzuzusetzen ist aber lediglich dem Glossator Bedürfnis gewesen.

* *

Kap. VIII. Der Abschnitt 8, 1—4 hat jedenfalls in v. 3. 4 eine Erweiterung durch eine spätere Hand erfahren. Die Worte sind aus 2, 6. 7 hierher eingesetzt, allerdings mit einem Verlust in v. 4α. Insofern ist dieser Zusatz nicht ohne Wichtigkeit, als er dem richtigen Gefühl entspricht, daß wir hier wieder an einem abschließenden Wendepunkt im Aufbau der Dichtung, im Gange der Handlung stehen. Aber es fragt sich, ob dieser Wendepunkt nicht schon etwas früher erreicht ist. Eigentlich erwartet man nach der überaus deutlichen Aufforderung 7, 12—13β kaum noch Worte solchen Inhalts aus dem Munde S's — nur sie kann hier die Redende sein —, am allerwenigsten in der Form eines Optativs und in konditionaler Gestalt. Denn jene Aufforderung will deutlich sagen und sagt im Bilde auch so deutlich, wie nur möglich, zumal nach den ihr vorausgegangenen Äußerungen B's und S's, daß nun ihrer wirklichen Vereinigung und dem vollen gegenseitigen Genuß ihrer Liebe nichts mehr im Wege steht. In 8, 5 ff. wird sodann auch die geschehene Vereinigung beider vorausgesetzt. — Sicher würde 8, 1α—2β sich besser unmittelbar an 7, 11 anschließen. So würde sich im Anschluß an v. 11, zumal an die Erkenntnis S's, daß des Geliebten Verlangen wirklich ihr zugewandt ist, der 8, 1 ff. ausgesprochene Wunsch verstehen lassen. Er würde deutlich dem Geliebten sagen, S's Herz verlange nach ihm, auch sie begehre, seine Liebe zu genießen, und sei bereit, ihm ihre Liebesgüter zu gewähren. Für eine solche direkte Anknüpfung von 8, 1 ff. an 7, 11 könnte auch die Gleichheit des Rhythmus der Verse sprechen. Aber die Strophe 7, 12—13β auszuscheiden, dazu ist keine Veranlassung, um so weniger, als sie nicht bloß formal, sondern auch inhaltlich so kraftvoll und der Situation so ganz angepaßt ist. Sie enthält mancherlei in ihrem Inhalt, durch das sie an frühere, der ursprünglichen Dichtung zweifellos angehörige Verse erinnert und früher angesponnene Fäden zu ihrem Ende führt, ohne doch die Kraft der Originalität einzubüßen. Im Ganzen erinnert die Strophe inhaltlich lebhaft an die Worte B's, die

S im Liebestraum 2, 8 ff. zu hören geglaubt hatte, und mir scheint gerade diese Rückbeziehung, die sich ja auch in dem gleichen rhythmischen Schema kundgibt, in dem Moment, wo das dort vom Geliebten Ersehnte und Erbetene in Erfüllung gehen kann, auch dafür zu sprechen, daß die Strophe hier nach der Absicht des Dichters, indem sie auf den Anfang zurückweist, die Entwicklung zum Abschluß bringen soll. Allerdings klingt nun in 8, 1. 2 der Abschnitt 3, 1 ff. stark hindurch, und darum wäre es immerhin möglich, daß auch diese beiden Strophen dem ursprünglichen Zusammenhang der Dichtung zugehörten und bestimmt sein sollten, den Eingang der Liebenden in das Brautgemach andeutend vorzubereiten. Indes, sehr auffällig ist die rhythmische Gestalt dieser Verse. — Das rhythmische Schema an sich ist zweifellos. Es sind ungleichhebige Verszeilen (3 : 2). Die erste freilich ist im ersten Halbvers um eine Hebung zu kurz. Diesem Mangel ließe sich leicht mit der Annahme abhelfen, in der Mitte sei eine Anrede an den Geliebten, etwa das sonst immer gebrauchte דודי, ausgefallen. Mit der Ergänzung eines solchen Vokativs ist das Schema in Ordnung. Aber auffälliger und bedenklicher ist die Regellosigkeit in den Verseingängen. V. 1^{α} bietet drei Silben vor dem ersten Hochton, v. 1^{β}. 2^{α} bieten deren zwei und v. 2^{β}, wenigstens nach der überlieferten Aussprache, nur eine. Eine solche Unregelmäßigkeit innerhalb zweier, eng zusammengehöriger Strophen ist sehr bedenklich und, wie man sich leicht erinnern wird, in dieser Dichtung auch unerhört. Die wenigen Abweichungen von dem Gesetz der Gleichheit des rhythmischen Charakters der Verseingänge innerhalb der eine Liedeinheit bildenden Strophen, denen wir begegnet sind, ließen sich meist ohne sonderliche Mühe beseitigen und als später eingedrungene Verderbnisse im allgemeinen wohl begreifen. Hier sieht man aber nicht, wie die Regellosigkeit nachträglich hätte eingedrungen sein sollen. Die Verseingänge machen vielmehr den Eindruck, wirklich in der uns vorliegenden Gestalt aus der Feder des Mannes geflossen zu sein, der diese beiden Strophen schuf. Ist dem aber so, dann kann ich wenigstens nicht mehr daran zweifeln, daß dieser Mann nicht mit dem ursprünglichen Autor des Hohen Liedes identisch sein kann. M. E. sind auch diese beiden Strophen erst nachträglich eingefügt; ob zugleich mit der Einarbeitung des „Königs“ und von der dadurch veränderten Situation S's aus, das lasse ich dahingestellt, aber v. 1^{β}, der Gedanke, daß sie den Geliebten בחוץ finden könnte (das nach 7, 12—13^{β} besonders auffällig ist, da sie dort ja gemeinsam hinausziehen wollen!), läßt diese Annahme durchaus möglich erscheinen. Es wäre also die Identification des Autors dieser Strophen mit jenem Bearbeiter der ganzen Dichtung, dessen Spuren sich ja auch in c. 6 stark fühlbar machten, durchaus nicht von der Hand zu weisen. — Es wäre denkbar, daß

dieser Bearbeiter dadurch, daß die Strophe 7, 12—13^{β} so deutlich an 2, 8 ff. erinnert, angeregt wurde, hinterher auch den Abschnitt 3, 1 ff. hier nachhallen zu lassen, wobei er dann in die Lage kam, dem Leser des von ihm umgeschaffenen Werkes auch an dieser Stelle zu sagen, eine wirkliche Vereinigung S's mit ihrem wahren Geliebten sei und bleibe immer noch nur ein Wunsch, nur eine Möglichkeit, deren Verwirklichung schwerlich erwartet werden dürfe (vgl. unten zu 8, 11 ff.).

1^{α}. Im ersten Halbverse ist eine Lücke anzunehmen, die, wie oben schon bemerkt wurde, vielleicht durch ein דּוֹדִי oder irgend eine andere Anrede des Geliebten ausgefüllt werden kann.

2^{α}. Hier ist אביאך lexikalische Glosse zu אנהגך, und nicht ist dies zu tilgen, weil אביאך einen Rückhalt an 3, 4 hat. Vielleicht hat der Glossator dabei an נהג „seufzen" gedacht. — Der zweite Halbvers ist in 𝔐 völlig verstümmelt. תְּלַמְּדֵנִי (so auch 𝔙) ist nicht zu verstehen. Es ist vielmehr mit 𝔊𝔏 ($𝔖^{h}$ obelisiert) 𝔖 das einzusetzen, was 3, 4^{β} am Ende von jüngerer Hand — zweifellos von unserer Stelle her — angefügt worden ist.

2^{β}. 𝔐 מִיֵּין הרקח. Der Artikel ist zu tilgen und dann mit 6 Mscr. und den Versionen מִיֵּין zu lesen (vgl. zu 7, 10). Woher aber die auffällige Lesung der Worte in der Überlieferung stammt, bleibt ein Rätsel. — Am Ende liest 𝔐 nur רמני; $𝔊^{B}$ רמניך (ῥοῶν σου), aber eine jüngere Hand in $𝔊^{B}$, ferner $𝔊^{A}$𝔏𝔖𝔙 רִמֹּנַי. Sicher ist mit über 40 Mscr. 𝔗 רמנים zu lesen. Der Wegfall des ם erklärt sich aus einem Abschreiberversehen infolge teilweise starker Ähnlichkeit mit dem folgenden ש in gewissen Formen der älteren Schrift.

3—4^{β}. Der Interpolator dieses Zusatzes aus 2, 6. 7 hat die Bedeutung der letzten Strophen im Zusammenhang der gegenwärtigen Dichtung mit ihrer eine wesentliche Verschiebung der Situation S's bewirkenden Einarbeitung der Figur des „Königs" richtig verstanden. Er setzt, das darf man mit ziemlicher Gewißheit sagen, voraus, daß S hier in vergeblicher Sehnsucht nach der Umarmung ihres Geliebten verlange. Sie ist eben in den Gemächern, in die nach 1, 4 der „König" sie gebracht, und בחוץ kann sie nur noch in Traumgesichten sein und ihren wahrhaft Geliebten zu finden suchen. Darum kann er sie dann auch die „Töchter Jerusalems" wieder beschwören lassen so, wie es 2, 7 und 3, 5 geschah. — Ob in v. 4^{α} der zweite Halbvers erst später ausgefallen ist oder vom Interpolator selbst ausgelassen wurde, muß dahingestellt bleiben. — In v. 4^{β} bedeutet מה nach seinem wirklichen Inhalt natürlich nichts anderes als אם in den beiden Parallelstellen.

* *

Teil IV.

Mit 8, 5^{α} treten wir in einen neuen Abschnitt der Hochzeitfeier. Er führt die ganze Dichtung auf ihren Höhepunkt und zugleich zu einem raschen Abschluß. Er schließt sich unmittelbar an die Aufforderung S's an B in 7, 12—13^{β} an, mit ihr zusammen hinauszuziehen, um, wie v. 13^{γ} richtig glossiert, mit ihr die Früchte ihrer Liebe zu genießen. Zwischen dieser Aufforderung und dem Wiederbeginn der Handlung 8, 5^{α} liegt nun die Hochzeitsnacht mit ihren Geheimnissen.

Da muß es sich herausstellen, ob S dem Geliebten ihre jungfräuliche Treue unverletzt bewahrt hat, und die Frühe des Morgens nach der Hochzeitsnacht ist nach orientalischem Brauch berufen, in offiziellster und ernstester Form vor den berufenen Richtern den Beweis zu liefern, daß sie ihre Ehre gehütet und ihre Liebe dem Geliebten untadelig bewahrt hat. In diese ernste Stunde des Morgens führt uns nun dieser kurze letzte Teil. Wir sehen das junge Paar von ferne her aus ihrem Hochzeitshause heranziehen an die Stätte, wo feierlich bekundet werden soll, daß S als treu befunden worden ist. Die beiden nun Verbundenen sind ihrer Treue und Liebe schon gewiß. So darf denn auch S getrost ihren Geliebten bitten um das, was v. 6^{α} im Bilde meint. Und beide miteinander dürfen mit frohem Gemüte die unüberwindliche Macht wahrhafter, im tiefsten Herzen wurzelnder Liebe preisen v. $6^{\alpha.\beta}$. 7^{β}. Endlich darf dann laut verkündet werden, daß die einstige Besorgnis der Brüder um S's Ehre unbegründet war. S kann triumphierend sich der Gewißheit freuen, daß auch ihr Herzallerliebster erkannt hat und anerkennt, wie stark sie gewesen ist in der Bewahrung ihrer Reinheit und Treue, v. 8^{α}—10^{β}. Damit kommt die ganze große Dichtung zu ihrem Ende.

Dieser letzte Teil ist dramatisch sehr bewegt. Das liegt aber auch in dem Wesen der Situation, in die uns derselbe hineinführt. Der ernste Prozeß am frühen Morgen hat keine lange Dauer, aber von seinem Ausgang hängt nicht bloß die weitere fröhliche Hochzeitsfeier, sondern auch das Glück der Braut und ihrer Familie wie das Glück des Bräutigams ab (aus dem alten Testament vgl. man übrigens Deut. 22, 13 ff.). Es ist darum ganz naturgemäß, daß die spannungsvolle, die Herzen aller Beteiligten tief bewegende Stimmung, von der alle beherrscht sind, solange bis die Entscheidung gefallen, sich auch in der inneren Gliederung dieses Schlußteils und nicht minder im Rhythmus wiederspiegelt. Hier können wir nichts als ungleichhebige Verszeilen erwarten, und für das letzte Wort S's konnte nur das allerlebhafteste Versschema verwendet werden, wenn anders in zutreffender Form ihrer triumphierenden Freude Ausdruck verliehen werden sollte.

5^{α}. Hier ist מי natürlich, denn es handelt sich bei diesem Schlußakt in erster Linie um S, um ihre Würdigkeit, sich so vertrauensselig, wie es reine Liebe vermag, an ihren Geliebten anzulehnen. — Man wird auch hier ממדבר lesen dürfen. Die Vorstellung, die beiden kämen von der Steppe her, hat nichts Anstößiges, obschon das junge Paar aus dem Hochzeitshause kommt. Knüpft v. 5^{α} unmittelbar an 7, 12—13^{β} an, so liegt ja im Hintergrund die Vorstellung, daß beide zusammen ins Gefilde hinausgezogen sind, um sich ihrer Liebe zu erfreuen, und darauf kann durch מדבר hingewiesen werden. — Wir haben hier nur einen Einzeiler, mit dem der Chor der Frauen und Männer die Herankommenden begrüßt.

5^{β}. Diese Sätze kann dem überlieferten Wortlaute nach nur S sagen sollen. Rhythmisch — das dritte Satzglied darf man wohl als Variante zum zweiten an-

sehen — fügt sich der Satz nicht in den Zusammenhang. Es ist eine gleichhebige Verszeile (3 : 3). Aber auch sachlich ist der Inhalt des Satzes unserem Verständnis schwer zugänglich. Es dürfte ein Zusatz sein (vgl. Siegfr.), und sein Autor könnte teilweise von 2, $3^{\alpha.\beta}$ aus angeregt sein, aber auch nur das, denn es scheint doch, als wolle er S hier nicht dasselbe wie dort sagen lassen. Noch geheimnisvoller klingt das zweite Satzglied (vgl. Budde, Siegfr.). 𝔖 hat nicht wie 𝔐 das Suff. II p. als masc., sondern als fem. gelesen und ihm sind viele Ausleger gefolgt (auch Budde, Siegfr.). Dann ist natürlich B der Redende, und er sagt, er habe an der Stätte, wo ihre Mutter sie geboren (??), ihre Liebe wachgerufen. Man müßte dann v. 6^{α} als Antwort S's darauf betrachten. Aber die rhythmische Differenz bleibt bestehen. Heben wir v. 5^{β} aus dem Zusammenhang heraus, so vermissen wir ihn jedenfalls nicht. Vielmehr schließt sich v. 6^{α} m. E. ganz eng an v. 5^{α}, zumal an seinen zweiten Halbvers an. S lehnt sich an ihren Geliebten. Das sehen die Frauen und Männer und fragen, wer sie sei. Das gibt ihr dann sofort die Bitte an den Geliebten in den Mund, er möge sie so fest mit sich verbinden, wie es der bildliche Vergleich andeuten will. M. E. ist v. 5^{β} sicher ein Zusatz, vielleicht von der Hand, die v. 3. 4 eingefügt hat. Jedenfalls weist עורר auf jene Beschwörung der „Töchter Jerusalems“ zurück. — Im dritten Gliede wird statt des masoretischen יְלָדַתְךָ besser mit 𝔊 יוֹלַדְתְּךָ (𝔖 יוֹלַדְתֵּךְ) gelesen.

6^{α}. Auffällig ist das Vorkommen von חותם in beiden Halbversen. Vielleicht vermutet Budde mit Recht, daß an zweiter Stelle ursprünglich ein Wort, das „Armband“ bedeutete, gestanden habe, etwa צָמִיד. Natürlich läßt sich Sicheres nicht sagen.

6^{β}. Diese köstliche, den Höhepunkt der ganzen Dichtung bezeichnende Strophe dürfen wir S und B gemeinsam in den Mund legen. Sie spricht laut aus, was sie beide ja schon aneinander erfahren haben. — כי ist selbstverständlich zu streichen.

6^{γ}. 7^{β}. Im ersten Halbverse (6^{γ}) ist ein Wort zu beseitigen. Ich tilge רשפיה und halte שלה' fest. Die überlieferte Lesart שַׁלְהֶבֶתְיָה ist eine künstliche; sie soll den sonst im Hohen Liede absolut vermißten Gottesnamen wenigstens hier hindurchklingen lassen. Natürlich gäbe einen formal guten Halbvers auch ק' רשפיה ר' אש, aber ob zweimal dasselbe Wort hintereinander rhythmisch wohlklingend ist, möchte ich dahingestellt sein lassen. — Die nun folgenden Worte v. 7^{α} bieten einen rein prosaischen Satz, den ich nur für eine Glosse zu dem nächsten, einen trefflichen zweihebigen zweiten Halbvers bietenden Sätzchen halten kann und der vielleicht das Verbum ישטפוה erläutern soll, das dem Glossator in Verbindung mit dem Hinweis auf die „Gluten“ des Liebeseifers nicht klar genug scheinen mochte. Ich habe kein Bedenken getragen, v. 7^{β} an die ihm gebührende Stelle wieder einzusetzen.

7^{γ}. Auch dieser Satz ist inhaltlich und formal durch und durch prosaisch. Bei der Schaffung des Wortlauts hat recht wahrscheinlich eine Erinnerung an Prov. 6, 30. 31 mitgewirkt. Was der, der diesen Satz hinzufügte, sagen will, bedarf kaum einer Erläuterung. Solche Liebe, wie die soeben gepriesene, kann man nicht mit äußeren Werten erwerben. Sie ist eine Frucht, die aus dem innersten Herzen selbst hervorwächst. Der Satz ist also eine exegetische Glosse. Man braucht in ihm jedenfalls nicht ohne weiteres eine Beziehung auf den „König“ zu erblicken, der mit äußerem Glanze und schönen Worten um S's Liebe warb (vgl. 1, 9 ff. in dem gegenwärtigen Zusammenhang), aber in Wirklichkeit nur erreichte, was 1, 12 andeuten zu sollen scheint.

* *

Zwischen der letzten Strophe (v. 6^{β}. 7. 7^{β}) und v. 8^{α}ff. dürfen wir uns nun den Akt der Feststellung denken, daß der Bräutigam die Braut wirklich in ihrer Treue ohne Makel gefunden hat. Das Glück der Brüder über die Bewährung ihrer Schwester, deren Schande ihre Schande gewesen wäre und ihnen schmerzliche Pflichten auferlegt haben würde, findet indirekt durch die beiden schönen Strophen Ausdruck, in denen sie sich erinnern, was sie einst beschlossen, um über der Ehre ihrer Schwester zu wachen und ihre Treue zu belohnen, wozu sie nun Gelegenheit gefunden haben. (Von hier aus wurde zur Interpolation von 1, 6^{β} Anlaß gegeben.) Das Glück S's selbst, das ein vollkommenes ist, weil in ihrer unbedingten Reinheit begründet, findet lebhaften Widerhall in der letzten kurzen Strophe. Sie darf sich nun freuen, daß sie die höchsten Erwartungen ihrer Brüder erfüllt und alle Besorgnisse als unnötig erwiesen hat. Von ihrem Geliebten ist ihre Ehre unverletzt befunden.

8^{β}. 𝔐 nur מה נעשה וג׳, aber das ist, da die Cäsur zweifellos hinter לאחתנו zu legen ist, rhythmisch nicht genügend für den ersten Halbvers. Ich füge (vgl. 7, 9^{α}) vermutungsweise אמרנו ein. Beachtet man die folgenden ersten vier Konsonanten מהנע und stellt daneben [א]מרנו, so läßt sich allenfalls ein Ausfall dieses Worts infolge Abschreiberversehen begreifen. Jedenfalls paßt das Wort ausgezeichnet an seiner Stelle und die Verszeile wird rhythmisch tadellos. — Der überlieferte Text des zweiten Halbverses ist durchaus prosaisch. Das Relativum ist überflüssig. Lesen wir, wie im Text vorgeschlagen ist, so erhalten wir einen rhythmisch vortrefflichen zweihebigen Halbvers, während die überlieferte Gestalt des Satzes dreihebige Lesung forderte: בַּיּוֹם שֶׁיְּדֻבַּר בָּהּ.

9^{α}. Das logische Gewicht im Satze verlangt Hochbetonung für חומה wie für היא. Zur Vermeidung des hier sehr übelklingenden Zusammenstoßes der zwei Hochtonsilben wird der erste Hochton zurückgezogen, damit aber zugleich auch dem rhythmischen Charakter des Verseingangs (hier überall nur eine Silbe vor dem ersten Hochton) genuggetan. — Gegen die rhythmische Vereinigung von נבנה עליה unter einem Hochton ist nichts einzuwenden. Sie entspricht übrigens auch vollkommen dem Tonverhältnis, in dem beide Worte bei stimmungsgemäßem Lesen von selbst zueinander stehen. — 𝔊𝔏𝔖𝔙 lesen טִירֹת (vgl. das parallele Wort in v. 9^{β}). Natürlich ist der masoretische Singular (טִירַת) unanstößig, vielleicht sachlich sogar geboten.

9^{β}. Diese Verszeile entspricht in ihrer äußeren Gestalt und im Rhythmus aufs genaueste v. 9^{α}, selbst bis auf die besonderen Hochtonverhältnisse im ersten Halbverse. — 𝔐𝔊, auch wohl 𝔗: לוח, aber der Rhythmus verlangt die von 𝔖Σ𝔏𝔙 vertretene Lesung לוּחֹת. Ihr würde dann in v. 9^{α} טִירֹת entsprechen und durch sie auch vielleicht bestätigt werden.

10^{α}. Das äußerst lebhafte Versschema 2 : 2 entspricht der Jubelstimmung, die S's Innerstes erfüllt. — Fehlt im ersten Halbvers die Vergleichungspartikel, so ist sie schwerlich im zweiten ursprünglich. Auch $𝔊^{B}$𝔏𝔖 haben nur מגד׳ wiedergegeben.

10^{β}. אז ist ohne Zweifel nachträglich zugesetzt. Es paßt gar nicht in die Situation. Bemerkenswert ist der Text in 𝔊𝔏, wo statt אז ein אֲנִי (ἐγώ) vorausgesetzt wird. Allerdings könnte dann הייתי nicht ursprünglich sein. Sonst würde אני בעיניו (parallel v. 10^{α}) sachlich ebensogut und nachdrucksvoll sein. Aber es kann

auch aus v. 10ᵅ אני anstelle von אז fehlerhaft eingedrungen sein. Es ist besser אז zu streichen als הייתי.

Mit שלום schließt die ganze ursprüngliche Dichtung ab. Gerade dies Wort am Ende ist besonders bedeutsam. Es bezeichnet „Friede“, insofern alle Anfechtungen, die S hätten bereitet werden können, beseitigt sind. Sie hat nichts mehr zu befürchten. Aber das Wort weist nach seiner ursprünglichen physischen Bedeutung darauf hin, daß ihr Geliebter sie in vollkommener Unversehrtheit, in makelloser Reinheit befunden hat. Die Reinheit ihrer Liebe, die unerschütterliche Treue, die sie bewährt hat, sichern ihr in den Augen ihres nunmehrigen Gemahls, aber zugleich damit selbstverständlich auch jedes anderen, unbedingten Frieden. Niemand darf mit dem Finger auf sie zeigen, ohne eine schwere Verleumdungsschuld auf sich zu laden.

* * * *

Die letzten vier Verse des Buches sind Zutat. Zum größten Teil sind es Prosasätze; nur ein paar, zum Teil früheren Stellen der Dichtung entnommene Sätze erinnern daran, daß wir es bisher mit Poesie zu tun hatten. Der Autor dieses Abschnitts läßt die dramatische Entwicklung noch fortgehen. V. 11. 12 sollen Worte S's sein. In v. 13 läßt er den Geliebten ähnlich wie in dem Abschnitt 2, 8 ff. die von ihm getrennte Geliebte bitten, ihm den Anblick ihres Antlitzes zu gewähren und den Klang ihrer Stimme ihn vernehmen zu lassen. In v. 14 endlich rät S dem Geliebten, sich eilenden Fußes flüchtend in Sicherheit zu bringen. Sie kann ihm nicht sein, was sie ihm gerne sein möchte; denn sie ist gefangen in der Burg, in der sie weilt. — Es wird also hier am Ende die Situation genau so festgehalten, wie sie uns in den Anfangskapiteln in ihrer überlieferten Gestalt entgegentrat. Dieser Schlußabschnitt gehört also unzweifelhaft zu der großen Ein- und Umarbeitung des Hohen Liedes, die den „König“ einführte und S von ihrem wirklichen Geliebten trennte, die also S's Liebestreue gegenüber ihrem wirklich Geliebten draußen in der ländlichen Heimat in harte Prüfung gekommen sein läßt im Harem des „Königs“, in den man sie, die schönste unter den Weibern, gebracht hat. Daß es sich bei dem „König“ überall um Salomo handeln soll, tritt uns hier am Schlusse wieder deutlich vor Augen, und von hier aus rücken daher auch alle früheren Stellen, wo von Salomo geredet wurde, in die richtige Beleuchtung. — Es kann kein Zweifel sein, daß wir bei S an die Abisag von Sunem denken sollen, die zunächst zu David gebracht, hernach aber in Salomos Harem aufgenommen wurde und um derenwillen der unglückliche ältere Bruder Salomos, Adonijja, den Tod erleiden mußte (vgl. 1 Reg. 1. 2). Sollte dem Bearbeiter der Dichtung,

der so die ursprüngliche einfache Dichtung inhaltlich verschob, der von S eigentlich und glühend geliebte Jüngling dieser Adonijja gewesen sein? Die Schilderung des Geliebten als eines Jünglings vom Lande würde dem nicht im Wege stehen. Denn dem Manne, der die ältere schöne Dichtung in solcher Weise bearbeiten und erweitern, ja, von ihrem ursprünglichen Sinne recht wesentlich entfernen konnte, dürfte es nicht gerade schwer geworden sein, zu fordern, daß man in seiner Gestalt der Dichtung in dem geringen Jüngling den von dem königlichen Bruder niedergedrückten, beiseite gestoßenen und schließlich getöteten Adonijja erblicke. Es wäre ja denkbar, daß S noch bei Lebzeiten Davids an den Hof gekommen in wirklicher Liebe zu diesem Prinzen entbrannt sei und daß sie ihm auch nachher nach seiner Verdrängung vom königlichen Erbe in unerschütterlicher Treue zugetan blieb und Salomos Liebeswerben von sich wies. Doch wie dem nun auch sein mag, der ursprünglichen Dichtung war Salomo wie Adonijja fremd. Auch wird man schwerlich behaupten dürfen, die Benennung der Geliebten als Sulamitin und die der sie umgebenden Frauen als „Töchter Jerusalems“ oder „Töchter Zions“ hätten schon der ursprünglichen Dichtung angehört. Alle diese Namen gehören m. E. der Bearbeitung an.

11. 12. Wenn man die Ortsangabe בבעל ה' und die Sätze איש······כסף und ומאתים····פריו als archäologische Glossen ansieht und heraushebt, kann man das Übrigbleibende formell ohne Schwierigkeiten als gleichhebige Verse lesen:

11 כרם היה לשלמה   נתן את הכרם* לנטרים
12 כרמי שלי לפני   האלף** לך שלמה

Das ist vielleicht wirklich der ursprüngliche Text, wie er aus der Feder des Bearbeiters des Hohen Liedes hervorgegangen ist. Inhaltlich entsprechen die Verse sehr deutlich der Situation, die für S durch die Bearbeitung geschaffen ist und wie wir sie von Anfang an aufgefaßt haben. S befindet sich in dem „Weinberg“ Salomos d. h. in seinem Harem und ist dort mit den anderen Weibern „Wächtern“ (Eunuchen) unterstellt. Diese „Wächter“ verhindern, daß eine der in den königlichen „Weinberg“ verpflanzte „Weinrebe“ wieder aus ihm hinauskommt, nicht minder auch, daß irgend etwas eindringe, das imstande wäre, dem Könige die Früchte seines Besitzes zu rauben. An diese „Wächter“ werden wir erinnert vielleicht auch 2, $15^{\alpha.\beta}$. Sie könnten die sein, die berufen sind auszuführen, um das die Frauen schreien. Man könnte daher von hier aus versucht sein, jene hübsche Strophe auch zu den Einarbeitungen, die mit dem „König“ in Zusammenhang stehen, zu rechnen. Es würde sich die Schlußstrophe 2, 16. 17^{β} sachlich ebensogut unmittelbar an v. 14^{β} anschließen, wie durch Vermittlung jenes lebhaften Zweizeilers. Indes, notwendig ist diese Beurteilung desselben nicht, da er auch im dramatischen Aufbau der ursprünglichen Dichtung sehr wohl möglich und verständlich ist. Ich ziehe es daher wenigstens bislang vor, die schöne Strophe nicht zu den Früchten der Erweiterungsarbeit zu zählen. An solche „Wächter“ könnte man sehr wohl auch 5, $7^{\alpha.\beta}$ denken. — In

* 𝔊 bietet τὸν ἀμπελῶνα αὐτοῦ. כַּרְמוֹ würde auch ebenso schön sein.

** Hier könnte der Artikel festgehalten werden, weil er als Demonstrativ dem nachdrücklichen כרמי שלי gegenübertritt.

v. 12 stellt sich dann S den tausend Weibern gegenüber, die Salomo sein eigen genannt haben soll, vgl. 1 Reg. 11, 3 (700 Fürstinnen und 300 Kebsweiber). Die Annahme liegt sehr nahe, daß der Autor dieses Satzes wirklich diese Stelle des Königsbuchs oder doch die darin niedergelegte Überlieferung im Sinne hatte. — Der Sinn der Aussage S's ist dieser: Salomo mag die Früchte der Liebe seiner zahlreichen Weiber genießen. Daran hindert ihn nichts. Aber S ist und bleibt Herrin über das, was ihr eigen ist; ihre Liebe gehört ihrem in Wahrheit Herzallerliebsten. Das entspricht also ganz genau der Situation S's, wie sie die überlieferte Textgestalt 1, 4^{α} („der König hat mich in seine Gemächer gebracht") im Zusammenhang mit dem Verlangen S's nach den Liebkosungen ihres wirklichen Geliebten und ihrer Sehnsucht, mit ihm bei seiner Herde wieder vereinigt zu sein, 1, $7^{\alpha.\beta}$ usw. voraussetzt. Ich denke, wir erhalten hier eine sehr willkommene und unzweifelhafte Bestätigung unserer Gesamtbeurteilung der Dichtung, denn daß die Gestalt des „Königs" erst nachträglich in den Aufbau der Dichtung eingearbeitet ist, das ist ja, wie wir gleich c. 1 schon sahen, durch die strophische Gliederung ebenso sichergestellt.

13. Angeredet ist hier S, und der Redende ist der eigentliche Geliebte, nicht etwa der „König", wie v. 14 zeigt. Die Situation ist hier genau die gleiche wie in 2, 8ff. Der Wortlaut erinnert zuletzt auch direkt an 2, 14^{β}. Aber dieser Wortlaut ist schwerlich unbeschädigt überliefert worden. Anstößig ist zunächst בגנים (so auch 𝔊𝔏𝔖), denn S befindet sich doch nicht in „Gärten". Sonderbar ist auch der Hinweis darauf, daß die „Genossen" auf S's Stimme horchen. Von den חברים des Geliebten ist zwar 1, 7^{β} die Rede, aber daß dieselben nun mitanwesend sind und gespannt hinhorchen auf S's Stimme (man beachte das Partizip), widerspricht doch, wie es scheint, dem, was wir aus der vorausgehenden Dichtung erfahren. In 2, 8ff. und 5, 2ff. erscheint der Geliebte allein, allerdings 4, 1—5, 1 müssen wir den nach S's Liebe Verlangenden in Begleitung seiner „Freunde" gegenwärtig denken. Aber schwerlich will der Autor unseres Satzes d. h. der Bearbeiter der Dichtung, der den „König" in sie einfügte, in 4, 1ff. jenen Geliebten als den Redenden angesehen wissen. Dagegen spricht ja so deutlich, wie nur möglich, 3, 6ff. in der von ihm erweiterten Gestalt. In v. 14 wird sodann auch der Geliebte allein zur Flucht aufgefordert, also ähnlich wie in dem überlieferten Text 2, $17^{\alpha.\beta}$. Es ist also sehr wahrscheinlich, daß auch in חברים irgend eine Verderbnis steckt, und es ist wohl anzunehmen, daß sich die Verderbnis auch noch auf die nächstfolgenden Worte erstreckt. Nun erinnert der Schluß des Satzes, wie gesagt, sehr deutlich an 2, 14. Ich halte es deshalb für sehr wahrscheinlich, daß der wirkliche Text des Satzes einst ähnlich aussah wie 2, 14, wir also berechtigt sind, nach diesem Verse hier eine Emendation zu versuchen. Sollte der Satz etwa so gelautet haben?

הַיּוֹשֶׁבֶת בַּחֲנָוִים הַרְאִינִי מַרְאַיִךְ וְקוֹלֵךְ הַשְׁמִיעִנִי

Diesen Satz könnte man auch allenfalls als gleichhebige Verszeile lesen (der Artikel von יושׁ׳ könnte natürlich auch entbehrt werden). Allerdings müßte man die Cäsur vor מראיך legen und damit Worte voneinander trennen, die logisch eng zusammengehören. Das wäre zwar keine wirklich gute Verszeile, aber denkbar wäre sie immerhin bei einem solchen Bearbeiter, dessen Sätze, wie wir gesehen haben, auch sonst sich nicht gerade durch poetische Originalität und Kraft und durch rhythmische Tadellosigkeit auszeichnen, vgl. zuletzt noch 8, 1. 2. Inhaltlich paßte dieser Satz ja auch ganz gut hierher und entspräche hinsichtlich der vorausgesetzten Situation auch dem Schluß von c. 2 in der von der Bearbeitung herrührenden Gestalt. Wie dort verlangt der arme Jüngling, der auf den wirklichen Besitz seiner Geliebten verzichten muß — wenigstens so weit die erweiterte Dichtung erkennen

lassen will —, nur noch einmal S zu sehen und ihre liebliche Stimme zu hören. Und das wird ihm auch hier zuteil, wie am Ende von c. 2, aber auch in gleicher Weise hier wie dort in der überlieferten erweiterten Textgestalt. S muß ihm raten, sich schleunigst in Sicherheit zu bringen, ehe die „Wächter" ihn fassen und für des Königs „Weinberg" unschädlich machen. Man darf vom Ende aus nun auch wohl als ziemlich sicher ansehen, daß der Bearbeiter und Erweiterer der Dichtung die Anwesenheit des Geliebten nicht bloß hier, sondern auch in 2, 8 ff. als Wirklichkeit betrachtet hat und nicht als bloßes Gebilde einer von Delirien der Liebe erhitzten Mädchenphantasie.

14. Statt ברח hat 𝔖 auch hier wie 2, 17 סב (convertere) wiedergegeben. — 𝔊 hat לך hinter דמה (in 2, 17 = 𝔐) nicht gelesen (𝔖^h hat hier Asterisk). — Einen rhythmisch erträglichen Vers kann man aus diesem Satze nicht gut herauslesen. Die prosaische Natur des hier arbeitenden Autors offenbart sich auch in diesem letzten Satze. Allenfalls ließe er sich rein formal in das Schema 4 : 4 (besonders wenn wir mit 𝔊 לך weglassen) hineinzwängen:

ברח דודי   ודמה לצבי   או לעפר האילים   על הרי בשמים

Das prosaische או könnte man auch wegstreichen.

Übersichtstafel zum Kommentar.

Die in Klammern stehenden Angaben weisen auf die Stellung der Stücke in den „Texten“ hin.



